东南亚民族音乐

Southeast Asia Folk Music

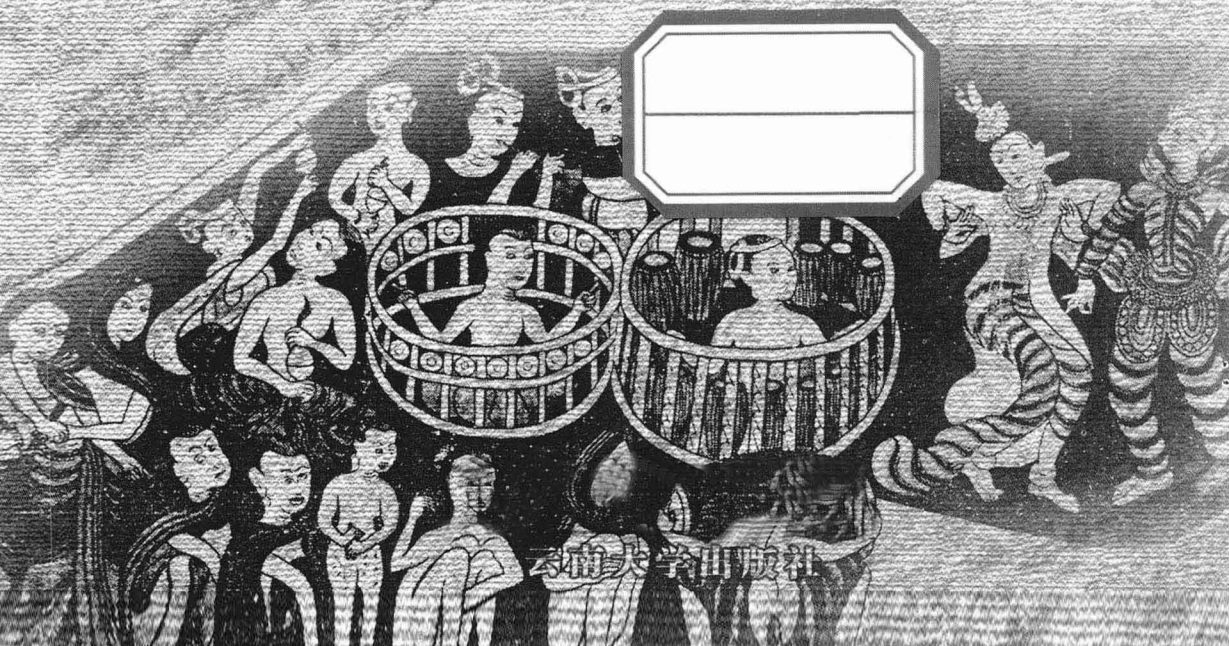
朱海鹰 著

云南大学出版社

东南亚民族音乐

Southeast Asia Folk Music

朱海鹰 著



云南大学出版社

图书在版编目（CIP）数据

东南亚民族音乐/朱海鹰著. —昆明：云南大学出版社，2012
ISBN 978-7-5482-1164-8

Ⅰ.①东… Ⅱ.①朱… Ⅲ.①民族音乐—介绍 —东南亚 Ⅳ.①J607. 33

中国版本图书馆CIP数据核字（2012）第188555号

东南亚民族音乐

Southeast Asia Folk Music

朱海鹰 著

策划编辑：柴 伟
责任编辑：柴 伟 段义珍
封面设计：朱纯熹

出版发行：云南大学出版社
印　　装：昆明卓林包装印刷有限公司
开　　本：787mm ×1092mm 1/16
印　　张：24
字　　数：439千
版　　次：2012年9月第1版
印　　次：2012年9月第1次印刷
书　　号：ISBN 978-7-5482-1164-8
定　　价：50.00元

地址：云南省昆明市翠湖北路2号云南大学英华园内
电话：0871-5031070 5033244
邮编：650091
E-mail：market@ynup.com

序

东南亚地区位于印度洋、太平洋和中国与印度两大文明古国之间，过去也曾被称为南洋。其中包括11个国家，即中南半岛（过去称印度支那半岛）上的越南、缅甸、泰国、老挝、柬埔寨、马来西亚、新加坡和海上的印度尼西亚、菲律宾、文莱、东帝汶。

与世界各大地理文化区相比较，如以汉文化为主的东亚、以印度文化为主的南亚，则东南亚的文化既具有整体性（特别是13世纪以前的早期文化），但更具有多元性和多样性。东南亚的民族众多、情况复杂，仅印度尼西亚的民族就有450种。世界上的各种主要宗教（佛教、伊斯兰教、基督教、印度教）在此都有大量的信徒，文化也十分多样，早期的万物有灵信仰加上了中国、印度文化，以及后来又有阿拉伯、欧洲文化的进入，更显得五彩纷呈。

东南亚地区还拥有世界上最独特的文化遗产，如柬埔寨的吴哥、印度尼西亚的婆罗浮屠、缅甸的大金塔、泰国的玉佛寺等。这证明了“在东南亚不只有文化，而且有过很高的文化，不只有历史，而且有很长的历史”（我国东南亚史学者陈序经先生语）。

音乐从属于文化，从宏观的角度看，东南亚的音乐也是十分复杂、多元，因而也是十分丰富多彩的，像缅甸、泰国、老挝、柬埔寨的传统音乐多与佛教有关，也保存得较好，缅甸的围鼓是世界上唯一在乐队中用来演奏主旋律的膜鸣乐器，为缅甸独创；菲律宾除北方的高山族、南方的穆斯林保存了自己的传统音乐外，90%的音乐都受到了西方音乐的影响；马来西亚和新加坡的音乐则笼罩在马来西亚、印度和中国三种文化气氛中；印度尼西亚的情况更为复杂，不少岛屿上的原住民保存了固有的传统音乐，中心地带的爪哇则有高度发达的传统甘美兰（Gamelan）音乐。

当然，对东南亚民族音乐进行宏观的研究后，也可以找到一些共同点，那就是有些学者称之为“以敲击乐器为中心的大型乐队合奏”的音乐，或“锣群音乐”。但实际情况要复杂得多，如印度尼西亚的巴厘岛除了甘美兰乐队外，还流

行一种全部用气鸣乐器组成的“长箫乐队”。菲律宾的竹管风琴、竹乐团也是世界上绝无仅有的独特创造。缅甸的弯琴则是来自埃及、美索不达米亚古代乐器的活化石。越南的独弦琴音色委婉、感情细腻，科隆布琴是一种在竹管口击掌振动空气发音的气鸣乐器，这种乐器是越南人民的独特创造。

此外，还有各种各样的声乐和歌舞体裁，如印度尼西亚传统的邓邦（Danbang）、卡威（Kawi）歌曲，世界上唯一用人声来打多种节奏的神秘歌曲——克恰克（Kcaak），受到欧洲尤其是葡萄牙音乐影响而产生的克隆钟（Kronjong）歌曲；菲律宾的抒情歌曲昆地曼（Kudiman）、歌舞巴里套（Balitaw）；缅甸的说、唱、舞融于一体的阿迎（A-nyein）等都是独具特色的艺术，也是需要我们深入研究的课题。

在中国的云南昆明，设有一所东南亚研究所，该所对东南亚各国的政治、经济、文化、民俗都有相当深入的研究，也产生了不少有价值的学术成果。然而，总的来看，中国对东南亚音乐、舞蹈的研究显得十分薄弱，真正从事这方面研究的人屈指可数，而其中的佼佼者当数云南艺术学院民族艺术研究所的朱海鹰先生。

朱海鹰青少年时旅居缅甸，长期从事音乐工作，具有丰富的音乐创作、表演实践和民族文化研究的经验，并且掌握多种外语（缅语、英语、巴利文）和少数民族语言。对缅甸艺术、宗教、民族、历史、民俗、风土人情等文化都有较深的了解。在中国，具有以上条件的人几乎是绝无仅有的。

他在1980年进入云南艺术学院以后，就专心致志研究缅甸音乐文化及泰国音乐，取得了很大的成绩，先后在各种学术刊物上发表了几十篇有关缅甸文化、音乐、乐器、曲艺和舞蹈的论文，翻译了《南传上座部佛教故事选》和《联邦舞蹈》两本书。还为新编的《音乐百科全书》撰写了“缅甸音乐”、“泰国音乐”、“柬埔寨音乐”、“老挝音乐”等条目，并于2001年出版了《论缅甸民族音乐和舞蹈》，于2003年出版了《泰国缅甸音乐概论》，填补了中国在缅甸、泰国音乐研究方面的空白。

朱海鹰先生并不满足他已有的成就，而是不断迈向新的领域，如今他已将整个东南亚音乐纳入他的研究范围，多年来他搜集资料、潜心研究，笔耕不辍，终于又写出了《东南亚民族音乐》一书，使我国在东南亚音乐研究方面迈出了具有历史意义的一大步，其价值和意义是不言而喻的。

他在这本书中的上篇，首先叙述了东南亚文化的生成和发展，其中包括东南亚地区的环境、民族状况以及中南半岛各国与诸海岛国的历史概况；随后阐述了

各种宗教对文化的影响；最后谈到了东南亚古国的文艺复兴以及各国艺术的融合。下篇则分国阐述东南亚五彩缤纷的音乐世界，并论及东南亚文化与佛教艺术的发展，特别对过去长期存在的将公元前后至13世纪的东南亚称之为“印度化时期”的看法提出了质疑。他根据东南亚各国的实际情况，特别是音乐、乐器、歌曲、舞蹈、建筑等方面的特点，提出了自己的不同观点，这是学术成熟的表现，是难能可贵的。

朱海鹰先生的才能不仅表现在音乐方面，而且在文学方面也有所成就，根据他参加“世界革命”的传奇经历，他写成了40万字的《乱世青年之“南行漫记”》一书，其中部分章节已经出版，受到国内外读者的欢迎。

我对朱海鹰先生在世界民族音乐这一新的学术领域中作出的努力和贡献十分钦佩，我们大家尤其要学习他永不满于现状、追求理想的献身精神以及他不畏艰难、刻苦钻研的毅力和意志。

中央音乐学院教授　博士生导师
世界民族音乐学会会长
陈自明
2010年7月19日，北京

前 言

东南亚由于海洋、岛屿、陆地、雨林、江河、湖泊、坝子、平原、丘陵、山脉、高原、原始森林等自然环境比较复杂，大部分地区气候炎热、雨量充沛、植物茂盛、鸟兽繁多、食物充裕等，自古就一直吸引着四面八方的人类族群，向这块大自然赐予的富饶地迁徙，使今天的东南亚聚集了诸多民族。

东南亚各国的大都市均能紧随世界文化的潮流发展，而小城镇、山区，以及生活在半封闭和被原始森林完全封闭的大山森林里，仍有一些民族在相当漫长的时间里，一直按各自不同的生产方式、生活习俗、社会制度生存。其社会的发展，也随其不同的生存环境形成多层面的现象。在20世纪末，有些山寨还保留封建土司制度，也有的民族还拥有奴隶，而有的民族，仍乐此不疲地过着原始共产主义的生活。更让人不可思议的是，有的民族还处在原始社会，赤身裸体地过日子，并保持了猎人头、祭谷神等习俗（正文会详述）。

各国民族的宗教信仰也有所不同，城市居民大都信仰世界三大宗教和印度教，而乡村，有不少民族还保留着原始宗教和图腾崇拜，哪怕是同一种大宗教的信仰，不同民族也会将自己民族的文化，以及自己民族的英雄、神灵融入大的宗教里。因此，本书虽探讨的是音乐，但东南亚作为世界民族分布最为复杂的区域之一，其社会的多层面、纷繁复杂的文化及民族音乐等无疑是研究人类社会、历史、民族、宗教、文化、艺术等各门学科的大宝库。

童年时期我一直在国外学习音乐。20世纪50年代，缅甸刚从英国殖民者手中独立不久。这时的仰光市作为缅甸的首都，是一个多国民族杂居，又很繁荣的大都市，而我生活的街区 Sparks，Lewis Street 又是缅甸人、英国人、印度人、巴基斯坦人、阿拉伯人、华人等不同国籍的人混杂居住的文化商贸区域。每到节日，街上的商店、会馆、学校、庙宇和教堂，会传出不同国家的音乐进行庆祝。有时，街上还搭建戏台和各种歌舞的游行表演，使我从小就感受到不同国家的音乐文化是那样的绚烂多彩、奇特又丰富。

1966年春天，我双亲［朱彦雄、陈梅玉（钰），他们都是缅华侨领］为了不

让我忘记祖宗的文化，将我安排到一个永远都是春天的城市——春城昆明读书。我当时15岁，心中充满美好的憧憬告别双亲，独自回国。从此，我就在昆明华侨补校学习中文。

在华侨补校里，我接触了许多来自不同国家的华侨学子，大家一起生活，一起学习。在节日里，同学们纷纷出节目，表演自己居住国，尤其是东南亚各国的民间歌舞。我到昆明，虽是来学习中文，却也能在这样的文化环境中接触到许多国家的歌舞文化。

后来，由于“文化大革命”形成的大动乱，以及国外反华、排华等历史原因，使我这个痛恨战争，喜爱文学艺术的学子，在1969年的知青下乡时，也走出国门，去参加了“世界革命”，一直到1980年才从九死一生的战火中回到了昆明，被安排在艺术学院工作。

1984年，中央音乐学院党委书记陈自明教授到缅甸访问，回途经昆明，到云南艺术学院讲缅甸音乐。这是我在中国第一次听到关于“缅甸音乐”的学术讲座，我非常惊奇地听陈自明教授讲解缅甸的音乐文化。之后，陈自明教授还七次到云南艺术学院讲“世界民族音乐”。在云南能够聆听到我国著名教授讲课很难得，我也从陈自明教授的教学中，学会如何欣赏、分析、研究不同国家的民族音乐。也在这一年，我考上解放军外语六大队（昆明陆军学院的前身之一）当外语教官。在调函已送至云南艺术学院的情况下，院领导考虑到陈自明教授和黄白教授的建议，为留住我，将我从收发室调到民族艺术研究所。我在研究所承担行政工作的同时，李晴海所长鼓励我用业余时间，在一年的时间里，完成陈自明教授让我翻译的缅甸著名文学家吴密奈的著作《联邦舞蹈》（因未能获得翻译版权没正式出版）。

1989年，赵佳梓教授从黄白教授处得知我学过缅甸音乐，便向云南艺术学院领导建议，让我到上海音乐学院进修。1990年，我得到云南艺术学院领导及民族艺术研究所李靖寰、夏鼎教授的支持到上海音乐学院，在赵佳梓教授指导下学习世界民族音乐。

能够在上海音乐学院学习，对于我来说非常的不容易。我很珍惜，也很努力。上海音乐学院的学习环境很好，几乎每个星期都有本院和国外艺术家举办的音乐会，还有国内外著名音乐学家来讲课。我虽在上海音乐学院只进修了一年，却获益匪浅。

赵佳梓教授无论在音乐研究还是教学上都非常的严谨和严格，在他的教导和鼓励下，我在一学年的时间里编写了《缅甸音乐概论》这本教材，并在学期末，

用八个课时试讲缅甸的民族音乐和声乐。学业结束前，还在上海音乐学院音乐研究所进行论文答辩。

赵教授还向多位著名教授引荐我，使我能够得到钱仁康教授、罗传开教授和武汉音乐学院杨匡民教授的指点。我非常感谢我国的老一辈音乐学家的教导，在他们身上可以看到新中国最优秀的教师品德。他们很有学问，却又非常的谦虚，关爱学生。每当我工作不顺心，想另寻出路时，陈自明教授都能够给予我鼓励和帮助，使我振作精神，继续研究民族艺术。

我青年时（20世纪六七十年代），虽生活在一个血腥、暴力、动乱的时代，但在求学的道路上却很幸运。作为下乡知青，我仅在潞西县华侨农场干了一星期的农活就出国参加了“世界革命”，在国外热带丛林里经历了半年极其残酷的战争后，调到宣传教育部门工作。

从那时起，我有幸在学堂上接受许多不同专业的优秀专家、博士和大学老师的教导，其中的音乐老师吴德斯（U Thet Shei），是我接触过的最为优秀的民族音乐大师之一。吴德斯演奏围鼓不仅旋律动听，其演奏的动作就像舞蹈演员那样挥舞着双臂、手掌，手指不停地在21面鼓上敲击，动作之优雅，变换之快速，让人眼花缭乱。吴德斯大师吹奏唢呐也是独一无二的高手，其唢呐发出的声音不仅委婉动听、变化多端，其脖子还会像眼镜蛇那样鼓胀呈扁形状，让人惊异。有如此奇妙才能的民族音乐家，该国的“唢呐王”非他莫属。也因此，吴德斯大师在一次全国的唢呐比赛中夺得了冠军。我在国外11年的艰苦学习和工作，是我一生中知识收获最为丰厚的岁月。这段经历为我后来从事民族艺术研究与创作，奠定了坚实的基础。我也在这段时间里，用五个民族的音乐风格和语言创作了上百首歌舞曲、戏曲公演。

在东南亚民族音乐的收集方面，我自1966年在昆明华侨补校读书时，就很喜爱从同学那里收集不同国家的音乐。那时，我只能用笔记本来抄写歌谱。尤其是后来，我在国外的民族地区工作时，经常是在偶然的情况下记录民族音乐，有时是在山上、田坝、路途、农舍、城市的街道上或在山寨里睡觉时，听到当地的民间歌手用非常淳朴自然的歌喉唱颂他们的生活。如克钦族的劳动歌曲——“舂米调”，是在雄鸡第一遍鸣叫（约在凌晨4点钟）时唱的歌曲。我就得在睡梦中迅速起来，在油灯下，用笔将这具有性别区分功能的女性劳动歌曲记录下来。

1972年，我在缅甸的公明山上，向一位曾在20世纪50年代得到毛主席接见的佤族酋长艾纳，请教佤族音乐方面的知识。艾纳酋长很高兴地唱了一首发自肺腑的歌来赞颂毛主席。我马上用笔记录了这首歌曲。

随着社会的进步，我能够逐渐收集到世界各国的录音磁带、录像带、CD、VCD、DVD等音像资料。当我从资料中看到世界各国的音乐学家早在20世纪中期就到世界各地——深山密林、非洲原野、戈壁沙漠，去拍摄影像，研究人类的音乐文化，为“世界民族音乐”的教学收集资料时，我深感我国的音乐学教育与世界发达国家相比，还存在不小的差距。也因此，我一直希望能够尽自己的能力，编写出一本大区域性的《东南亚民族音乐》书籍。

东南亚国家的民族大都为蒙古人种，但今天，他们的文化包括音乐与中国大陆似乎没有多少相似点了，这是人们未了解其实质文化的错觉。为此，我收集了许多外文书籍和影像资料（有不少资料还是陈自明教授送给我的）来论证。当我从南京师范大学举办的“世界民族音乐学会第三届年会”上看到日本从中小学开始就有“世界民族音乐”的课程时，我深深地感触到，日本教育、科技的领先，就在于他们超前的教育规划与对教学方法的主动性掌握。

教学与学术研究存在诸多的共同点和目的。教育与研究若只停留在一个浅薄的层面上，会成为一种摆设物。因此，承担教学或从事音乐学研究，必须深入其内核，才会有理想的效果。日本从中小学开始就灌输多元文化，让学生了解丰富多彩的世界民族音乐。这种教育方法的目的，是从小培育视野开阔的音乐人才，给他们今后深入研究民族音乐打下坚实的基础，从而激励学生去了解世界，让学生去主动获取知识、挑战知识、创造知识。

相比之下，我们的教育在某些方面会更注重外表，而且在相当漫长的时间里缺乏主动。老师的“教”与学生的“学”，都同样处于一种被动的心态和心理。我们一直延续着老一套的被动教学方法，让学生去死记硬背老师整理好的体例，去强迫、灌输知识（同样是灌输，但方法和目的的差异，效果必定不会一样）以应付考试。

今天，改革开放已有30余年。我们与外界的交往日益频繁，我们的社会、经济、文化也迅猛发展。但在我们学习音乐的学生中，不了解印度“拉格”、“塔拉”和印度尼西亚的“甘美兰”以及我国周边国家民族音乐的学生还是占大多数。

南京师范大学博士生导师管建华教授在《世界音乐文化的教学》一书中的“序”里指出了我们音乐教育存在的问题：“在目前国内高等教育音乐院校的课程设置中，其主要目标是基于一种音乐体系及音乐技巧和理论的教育（如乐理、视听练耳、和声、曲式作品分析、配器、声乐、器乐等教学），即在于一种形式化的音乐本体教学，其弊端在于，没有把音乐理解为是人的生存活动世界的展开

或生成，只将音乐本体视作客观的、技术为本的‘自律’或以此为专业方向的学习进程，并以此构成了一种绝对的或‘纯音乐’或音乐本体加上音乐审美形式等为核心的‘客观的形而上学’标准，放弃了音乐存在于生活世界的文化意义的学习，形成了狭窄的音乐世界观。”

从这段文与许多音乐教育家的论文中我们都能看到我国音乐教育还存在不足。但是，要教好“世界民族音乐”课，也并非易事。首先就是课本的问题。全国需不需要有统一的教材？我国需不需要根据地理上的差异编写教材呢？例如，云南与东南亚多国接壤，是不是在这门课的教学上需要有其侧重的一面呢？

我在云南讲“世界民族音乐”课时，也一直在研究云南与东南亚的民族文化、宗教和艺术，同时，也为编写《东南亚民族音乐》作准备。但很快，我又遇到许多难题。云南省的书店和图书馆，有关世界民族文化史等方面的书籍（包括外文书籍），大都是欧洲的历史、科技、文化和艺术，东南亚文化的书籍极少，更不用说艺术类书籍了。

我国学术界从20世纪80年代后才逐渐加深对东南亚文化的研究，出版了东南亚国家的历史、文学、文化发展史等著作。但这些著作在乐、舞、戏艺术介绍中仅寥寥数笔就过去了。

然而，读者只要去关注一下东南亚的文化古迹，会不难看到柬埔寨的吴哥、印度尼西亚的婆罗浮屠、缅甸的蒲甘塔群和东南亚各国的古代建筑，不仅反映了这些国家建筑艺术的宏伟，其中还有雕刻和绘画等各种工艺和技术。印度尼西亚婆罗浮屠的雕刻是那样的精美，吴哥的浮雕中还有许多歌舞的场面，缅甸蒲甘塔群庙宇里也绘制了不同时代的歌舞画面。这些作品都是世界文化艺术的瑰宝。到过吴哥的人，无不为吴哥的建筑和雕刻技术所折服。吴哥不愧是人类文化艺术之最，也是世界奇迹之一。

由于欧洲一些有种族偏见的史学家把东南亚说成是“野蛮人”居住的地方，东南亚是受印度教化的国家，属“印度化国家”等，而我国又缺乏东南亚艺术、文化史的研究人员，使我国人民对东南亚艺术的了解非常少。

旅游业的发展，使我国游客能够进入东南亚，看到各国的古迹有如此高超的雕刻、绘画技艺，又能够建造如此雄伟的建筑时，不能不惊叹东南亚文明竟然会有如此辉煌的成就，也不难相信东南亚的音乐、舞蹈、戏剧，包括为乐、舞、戏伴奏的乐器制作等，也应有相应发达的文化。因为人类的艺术复兴，不应该只是一种建筑或雕刻艺术的闪现，他们所有的文化艺术都应随其社会的繁荣、文化科技兴盛而像雨后春笋那样展现出各自的生命力，去争奇斗艳，大放异彩。

总之，不管是静的还是动的，能够发出声音的艺术，我们都应该以放眼世界、了解人类、拓宽文化艺术的视野去看待，才会有利于我们时代的教育。东南亚有如此悠久的历史、精美的艺术，而我国的书库中至今仍缺少系统地对东南亚文化进行区域性研究的作品，也没有关于东南亚的建筑、设计、美术、雕刻、工艺、音乐、舞蹈、戏剧、曲艺、乐器等论述性专著，实属遗憾。

东南亚是一个战略重地，也是世界各种文化、宗教传播的要地。印度教、佛教在公元初就已进入东南亚，并逐渐得到当地民众的崇拜。儒教、道教和汉传佛教也曾在越南及东南亚各国的华侨华人中传播。伊斯兰教大约在公元15世纪逐渐成为海岛民众笃信的宗教。16世纪，基督教和天主教也随欧洲的商船进入东南亚，成为菲律宾的国教。16世纪以后的数百年里，欧洲列强对东南亚各国的瓜分、殖民统治，使东南亚人民饱受欺压，在枪口的奴役下接受了西方的先进文化。

历史多变，音乐文化必定在错综复杂的文化影响下形成，这是民族音乐学不可忽视的文化发展区域。由于东南亚民族来自四面八方，其大部分民族又属于蒙古人种，他们的文化也就具有某种本质上的整体性。而各国民族的生存环境，以及接受外界文化、宗教等又存在多与寡的差别，因此，他们的文化发展及表现自然会存在多样性和特殊性。

东南亚国家与我国相邻，云南省也与东南亚多国接壤。我国与周边国家民族的文化艺术自古以来都有着密切的联系。虽然新中国曾闭关自守了数十年，但云南的边疆民族却从未与外界割断过来往。因此，我们若闭门研究我国的文化艺术，会很难弄清楚有些民族文化的来龙去脉，以及内与外的文化碰撞、吸纳、交流、融合、变异、发展等诸多问题。华夏文化因新中国成立后的政治运动，有部分被盲目铲除，而我们邻国的同宗民族文化却在漫长的时间里按自然规律去发展。当然，今天不受现代文化冲击的净土已所剩无几了。因此，人类濒危文化的收集与研究，与自然界濒危物种的收集研究同样重要，也都具有深远意义。

云南的艺术教育，以及我国的音乐教育，缺少对周边国家的文化了解，是一大缺憾。讲授东南亚民族音乐却没有相应的教材，也很难使学生了解和掌握这方面的知识。故此，我经过多年的资料收集、整理、研究、分析，试从东南亚的大区域里，深入各国民族的居住环境、文化环境、民族历史、生产劳动、生活习俗、审美爱好、宗教信仰、殖民统治情况、接受外界文化情况、社会发展等，从文化人类学的角度，去探讨东南亚的民族音乐。

由于个人能力有限，尤其经费的缺乏，我虽在国外学习、工作、生活了很长

的时间，并多次给人当翻译及自费外出多国考察，也得到陈自明教授、王耀华教授的关照，参加国际学术会议，学习到一些新的学术信息，但面对如此庞大，而且极为复杂的文化人类学与民族音乐学课题，没有相应的经费资助，很难获得预期的效果。因此，本书虽以一个大区域“东南亚民族音乐”为主题，也仅能将重点放在泰国和缅甸音乐的研究上。最后，我也恳请读者和专家们对本书中存在的不足与错误提出批评与指正。本专著将遵循下图模式进行研究与教学。

谢谢！

金字塔式理论研究与教学模式

朱海鹰

2010 年 5 月

序　陈自明 | 1

前　言 | 1

上篇　东南亚文化的生成与发展

引　言 | 2

第一章　东南亚环境与文化演进状况 | 5

第一节　优越环境与原始文化 | 5

第二节　世界民族分布最为复杂的区域之一 | 10

第三节　热带民族乐舞文化的生成 | 13

第二章　东南亚早期国家及历史概况 | 27

第一节　东南亚岛国简史 | 28

第二节　中南半岛各国简史 | 32

第三章　世界三大宗教对东南亚文化的影响 | 43

第一节　宗教对东南亚各国文化的影响 | 46

第二节　东南亚岛国的宗教与民族音乐 | 59

第三节　中南半岛各国的宗教与民族音乐文化的本质 | 66

第四节　东南亚文化整体性与多样性的原因 | 72

第四章　东南亚古国的艺术复兴 | 89

第一节　婆罗浮屠与现存的民间歌舞 | 90

第二节　惊叹吴哥建筑与回廊乐舞浮雕 | 92

第三节　从蒲甘古迹寻找古乐文化的演变 | 94

第四节　泰国、越南、老挝等国的古迹折射辉煌历史 | 97

第五章　战乱频繁与艺术的融合 | 104

第一节　14 世纪柬埔寨虽战败，其艺术却战胜了赢家 | 105

第二节　从16世纪泰缅战争看中南半岛的艺术融合 | 107
第三节　欧洲音乐对东南亚各国的影响 | 109

下篇　东南亚——五彩缤纷的音乐世界

引　言 | 114
第六章　东南亚岛国音乐文化 | 118
第一节　印度尼西亚的音乐文化 | 120
第二节　马来西亚的音乐文化 | 137
第三节　菲律宾的音乐文化 | 147

第七章　中南半岛诸国的音乐文化 | 157
第一节　越南音乐 | 157
第二节　柬埔寨音乐 | 166
第三节　老挝音乐 | 175
第四节　泰国的乐舞文化 | 183
第五节　缅甸的歌乐文化 | 214

第八章　东南亚文化与南传上座部佛教艺术 | 314
第一节　研究东南亚各国的文化发展史须摒弃
“印度化国家”、“印度教化国家”的偏见 | 314
第二节　南传上座部佛教文化的发展 | 324
第三节　南传上座部佛教地区的传统艺术 | 328

谱例索引 | 337
图表索引 | 339
主要参考书目 | 340
后　记 | 344

上篇

东南亚文化的生成与发展

引 言

一

我们人类是地球上最富有情感，也是最聪慧的动物。正因人类有如此丰富的情感，并善于用心灵通过身体的各个部位——眼睛、嘴巴、脖子、声音、头、手指、手掌、手臂、躯干和脚的动作等——去表达心中的激情，才有今天如此丰富的文化和艺术。

人类也因习惯于群居生活，尤其在饮食上，又是以肉食为主的杂食类动物，使我们的祖先，为了生存就必须依靠自己的体力和智慧，逐渐懂得使用木棒、石斧等工具去追逐猎物。当我们的祖先在集体狩猎过程中用工具和技能与体形硕大的猛兽搏斗中获胜时，他们会激动地跳起来，挥舞着双手，呼喊跳跃着表达自己兴高采烈的胜利心情，这就是我们人类歌舞文化的最早起源。

关于人类的情感表现，有儒家将之归纳为“喜、怒、哀、惧、爱、恶、欲”；中医学里则有“喜、怒、忧、思、悲、恐、惊”①。

人类作为最懂得抒发情感的高级动物，也必定是最先用声音和动作去创造歌舞的动物。人类乐舞的起源，来不及周密的思考，是在模仿其他动物或从游戏中产生，它的爆发点在于内心情感的宣泄。也因此，人类最初的歌舞不可能在恐惧、悲伤、忧思、愤怒、静静地思索中创造，而只能是在一种欣喜的情绪下产生，这种情绪，主要产生于生活劳动中获得食物的瞬间，其次才是为地域争夺中取得的胜利或为欲求的实现而喷发形成。

因此，文化人类学的研究，若抛开音乐，就不会完整，因为音乐与人类的进化、生活、劳动、思维、行为、社会、宗教、科技等发展史不仅有着密切的关联，而且还是人类文化演进中极为重要的一个环节，忽视它，会使文化人类学研究丢失一个最耀眼的光环。

---

① 参看广东中医学院主编《中医诊断学》，第119～120页，上海科学技术出版社，1979年。

二

东南亚地区无论在地理、人类居住环境上，还是在人种、民族、宗教、民俗、艺术、审美、社会等文化的发展上，都可以说是世界上最为复杂的区域之一。

人类学家和考古学家在印度尼西亚的爪哇发现距今约150万～200万年的“爪哇猿人”化石，在缅甸的崩当山区发掘出4000万年前的古猿下颌骨（因地质原因，在时间上有争议）以及在越南谅山发现约50万年前的新文洞猿人等①，可以断定，人类很早就在东南亚的广大区域里生活了。

早期东南亚的海岛国家，虽有部分澳大利亚人种，但大多数民族均属蒙古人种。大约在1世纪，随着航海业的发展，印度的商人开始进入东南亚，并逐渐定居于各个国家②，使这些国家留下一些佛教和印度教的佛塔和庙宇。从马来西亚吉打地区发掘的基石中可以断定，公元972年，伊斯兰教已进入东南亚的海岛国家③，马来西亚人民在数百年间，逐渐接受了伊斯兰教，并将伊斯兰教定为国教。印度尼西亚虽没将任何宗教定为国教，但印度尼西亚有87%的人口信仰伊斯兰教。16世纪，欧洲列强荷兰、葡萄牙、西班牙等国的商船、军舰进驻东南亚海域，控制其海路要道。之后，英国、法国等列强也纷至沓来，用武力瓜分东南亚，并使之成为自己的殖民地④。

东南亚的历史发展，由于其地理位置十分重要、物产资源丰富等诸多原因，它不仅在商业上是亚洲与欧洲贸易往来的重要通道，也成了世界列强、军事家们纷至沓来抢夺、瓜分的军事重地。因此，东南亚各国人民不得不面对野性世界的弱肉强食，落后就得被奴役、压迫的历史。他们必须接受列强的殖民统治，接受外界的各种文化和不同宗教的传播。第二次世界大战，日本、美国也进入这块战略要地。

可想而知，东南亚人在如此重要的地理环境与复杂的文化历史背景下生存有多么的艰难。但历史也还是能够让人们看到，人类社会的发展虽很浑浊，却也具有其一定的规律性：东南亚的各国人民也就在这种被抢夺、殖民、压迫的环境里，不仅能够顽强地生存，也能够勇敢地去进行反抗、斗争，最终获得独立；同时，各国人民仍能够在外来强文化的冲击下，保留了一部分自己民族的传统文

---

① 参看贺圣达著《东南亚文化发展史》，第19～20页，云南人民出版社，1996年。
② 参看李家禄著《马来西亚》，第14～20页，重庆出版社，2004年。
③ 参看李家禄著《马来西亚》，第73页，重庆出版社，2004年。
④ 参看贺圣达著《东南亚文化发展史》，第341～349页，云南人民出版社，1996年。

化；更难能可贵的是，有极少数族群不愿意与外界交往，他们干脆把自己封闭于深山密林里，继续承传着自己民族的生存、生活方式，为人类留下了极其珍贵的原生态文化。

人类历史的多变，造就了东南亚的文化艺术发展极为复杂又绚丽奇特。因此，讲述东南亚的民族音乐，若抛开其音乐风格、特点形成的历史与文化背景，就很难说清楚这块世界民族文化发展极端繁杂的大区域——东南亚文化的形成原因。

故此，本书首先需要了解东南亚各国的地理环境与原始文化，然后从各国的民族源流、生产劳动、生活习俗、思维观念、审美爱好、历史变迁、宗教信仰、殖民统治情况、科学技术、文化教育等，去辨别、分析、推断、论述不同国家民族音乐文化的形成。最终希望，此书不仅要让读者看到东南亚各国五彩缤纷的民族音乐，也能够比较清晰地解释各国的民族音乐风格及其文化特点形成的原因。

第一章　东南亚环境与文化演进状况

从近代历史、文学、地理书籍里可以看到，我国的东南面有许多旧称“南洋”的国家，即东南亚。“东南亚”（Southeast Asia）一名最早见于1838年马尔科姆（Howard Malcom）所著《东南亚旅行记》一书。20世纪40年代，“东南亚”一词逐渐被普遍使用①。

东南亚地处亚洲东南面，地理环境极为复杂，就地理的意义而言，可分为两大部分：大陆由越南、老挝、柬埔寨、缅甸、泰国和马来西亚部分组成；海岛部分由印度尼西亚、东帝汶、马来西亚、新加坡、文莱、菲律宾等国家组成。

从地理上来看，以上国家均属亚洲，但印度尼西亚的伊里安岛又与大洋洲的巴布亚新几内亚连接。

从国家政治上来看，东南亚包括印度尼西亚、东帝汶、文莱、马来西亚、菲律宾、新加坡、泰国、缅甸、柬埔寨、越南、老挝等国家。

东南亚位于亚、澳两大陆和太平洋、印度洋两大洋之间，海陆交错，地理位置十分重要。由于东南亚靠近中国，这里的居民绝大多数属于蒙古人种东亚类型与蒙古人种南亚类型。印度尼西亚的东南部不仅与澳大利亚隔海相望，还有少部分澳大利亚人种，使东南亚无论在人类学、民族学、宗教学、社会学，以及文化的发展上，都会根据其特殊的自然环境和历史文化环境演进。

第一节　优越环境与原始文化

从卫星拍摄的东南亚的图像中可以观察到，这一地区的陆地、岛屿、半岛、海洋、雨林、湿地、高原、丘陵、山脉、江河、坝子、湖泊、森林、平原、原始山林，以及江河入海区域水流纵横交错与东南亚海域数万个大小岛屿等都可称得上是世界地理一大奇观。整个东南亚的地形、地貌、地势，如此的复杂，让人惊

① 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，第89页，上海辞书出版社，1995年。

叹大自然的鬼斧神工，给这里生活的人民太多奇妙的自然风光和丰厚的自然资源。

由于东南亚的气候大都分属热带和亚热带，一年仅分三季：旱季、雨季、凉季。这里的海岛和半岛区域雨量充沛，使这里的草木生长非常繁茂。历史上也很少出现旱灾，以及动植物因疾病等原因大量灭绝的灾害。东南亚地区的植物种类不仅很多，而且生长繁茂，在每年的雨季里总是呈现出勃勃生机，争奇斗艳。在这样的绿色食物丰富的环境里，各种动物的种类也极其丰富，它们均能在密林中自由地繁衍生息。

有如此优越的自然环境，必定会吸引着四面八方的古人类为获得食物而纷纷迁徙到这块大自然赋予的富庶地生活。

东南亚的陆地面积约 450 万平方公里，分为马来群岛（或称海岛东南亚）和中南半岛（或称大陆东南亚）两大部分。200 余万平方公里的马来群岛，有 2 万多个岛屿，星罗棋布地分布在辽阔的海面上①。虽然海上交通能使海岛居民与外界有更多的交往，但由于人类思维上的不同，总是有少数族群或部落，不愿意接触外界的文化，而深居岛屿内陆，自我封闭在密林里，以致 20 世纪当探险家们进入这些地区时，惊奇地发现还有少数部落仍然承传着千年前的习俗，过着非常原始的生活。

中南半岛的面积也约有 200 万平方公里。中南半岛的地形北高南低。从喜马拉雅山延伸到缅甸南部海域的阿拉干山脉，横断山脉向南而成的中部诸山脉和东部的长山山脉，以及这些山脉间的大小江河，将居住在这里的许多民族和部落阻隔在半封闭和完全封闭的原始森林里。20 世纪 70 年代之前，一些探险家、人类学家到东南亚各国的山区、农村，以及一些居住在原始森林的原始部落或少数民族居住地去考察时，他们觉得似乎穿越了时间隧道，进入到几千年前的原始社会部落群里。

在考古方面，东南亚也有许多发现。如：1979 年，缅甸曼德勒大学人类学家与美国人类学家一起，在曼德勒以西的崩当山区发现了古猿下颌骨化石 4 件和骨骼化石的碎片。据称这是 4000 万年前的古猿化石，比腊玛古猿至少早了 1000 万年，它可能同人类的起源有关。

1891 年，荷兰军医杜布哇在印度尼西亚中爪哇梭罗河畔发现一个猿人的头盖骨，随后又发现一根大腿骨。爪哇猿人是世界上最早发现的晚期直立人（约 150 万 ~200 万年前到 20 万 ~30 万年前）化石，当时被认为是已发现的最早的

---

① 参看贺圣达著《东南亚文化发展史》，第 8 页，云南人民出版社，1996 年。

人类，定名为“直立猿人”。迄今在爪哇已发现了8个头盖骨、5个下颌骨和6根大腿骨等。其中，1936年在泗水附近的莫佐克托发现的头盖骨，脑量只有800立方厘米，年代最古老，为更新世早期（约100万年前）。在越南的谅山，考古学家也发现了新文洞猿人，其年代暂定为更新世中期（约50万年前）①。

大约在1万年前，东南亚开始由旧石器时代向新石器时代过渡。越南在20世纪初，于和平省、和宁、宁平、清化等地50多个遗址中发现大量的石器时代遗存。泰国西北部的仙人洞、柬埔寨马德望省的拉昂斯边、老挝的华邦和马来半岛上的爪查等遗址，可归入和平型文化——东南亚的新石器文化。

东南亚岛国的原始文化创造者经人类学、考古学、文献学和历史学上的大量材料证明，有可能是爪哇人的后裔和中国南方迁徙而来的居民、族群，他们共同创造了东南亚的史前文明。而有学者认为，整个中南半岛包括越南、缅甸、泰国、老挝、柬埔寨以至马来半岛的种族主要来自其北部大陆②。

从中国与东南亚的民族分布，以及中国南方的海域和云南的地理分析，东南亚属蒙古人种的各民族大约在7000年前向南迁徙，时间一直持续了数千年③。南迁的蒙古人种部落，并非只是一个民族，他们是诸多民族，由多个方向，从西藏、青海、甘肃、四川、贵州、广西、云南、福建、广东等地，经海路及广西和云南等多条山路迁徙到东南亚各国。

此时的东南亚，据前面谈到的古猿人化石的发现等分析，人类早就在这块富饶的土地上生存了。南下的蒙古人种也许在南迁的过程中会与这里的原住民族发生地域的争夺，但根据东南亚人的体格、肤色、毛发等特征，与蒙古人种东亚类型存在差异，而更接近混合人种的迹象，笔者认为，蒙古人种向南迁徙的过程中也不能排除他们能够通过和平的方式，与当地的原住居民逐渐融合，共同生活在这块广阔的区域里。这种现象，至今仍在缅甸山区民族中继续着，从而形成今天人们看到的蒙古人种南亚类型的不同民族。

东南亚最早的青铜器，据称发现于泰国东部的班清。1967年，泰国艺术厅派出考古学家，首次在班清进行考古发掘，挖掘出人的骸骨一具，大量彩陶，一些青铜器和铁器。20世纪70年代初，在美国宾夕法尼亚大学考古学家切斯特·高尔曼和泰国艺术厅人员的主持下，在班清进行新的大规模的发掘工作，据称发

---

① 参看贺圣达著《东南亚文化发展史》，第19～26页；云南人民出版社，1996年。另参看［美］罗兹·墨菲著，黄磷译《亚洲史》，第1～19页，海南出版社、三环出版社，2006年。

② 参看贺圣达《东南亚文化发展史》，第33页，云南人民出版社，1996年。

③ 参看［新］尼古拉·塔林主编，贺圣达、陈明华等译《剑桥东南亚史》，第58～62页，云南人民出版社，2003年。

现了代表不同文化时期的7个地层（一说6个地层），出土物达18吨，其中有数千件陶器，有大量的人体遗骸，还有一些青铜器和铁器工具。出土的陶器有黑陶、灰陶、米色陶和粉红色陶器。青铜器中有青铜环、青铜镯、青铜鱼钩和青铜矛头等。

据有的考古学家分析，班清文化大致可分3个时期，早期约距今7000年，其特点是出现绳纹黑陶和彩陶；中期约距今5000多年，其特点是出现青铜器（据美国宾夕法尼亚大学测定，某些青铜器的年代为公元前3600年前后）；晚期的班清文化已出现铁器，其年代约在公元前1200～公元前500年。对于班清文化的年代，包括陶器、青铜器和铁器的年代，学术界尚无一致的意见。

越南北方的东山文化大约出现在公元前6世纪，也有人认为是公元前8世纪。越南的东山文化发现于清化省的东山，出土的器物有铜鼓、青铜武器和容器，以及陶器、磨光石器和装饰品等，并有中国汉代的铜镜和铜钱。东山文化时期，青铜的冶炼技术较前有了很大的提高，已采用了失蜡法工艺。铜鼓是东山文化的一个重要特点，目前越南确知年代最早的铜鼓是海防越溪墓出土的东山鼓，其年代是公元前530年①。

东南亚海岛地区金属文化的出现，要远远晚于中南半岛地区。但是，到公元前最后几个世纪，在海岛地区的一些地方，青铜器已得到较为普遍的使用，铁器也已经出现，当地社会开始向阶级社会过渡②。

由于东南亚的地理、地势崎岖复杂等原因，各国的城市与山区民族的社会发展并不一样。1969年，笔者下乡当知青时，曾在缅甸的掸邦及金三角地带的山区里工作过11年，亲眼目睹那里各个民族的社会发展仍保留着多层面的现象：有的克钦族、掸族集聚地还处在土司统治的封建社会，而有的崩龙族寨子还存在拥有奴隶等现象；当笔者步入深山密林，竟会在眼前出现赤身裸体的拉佤人，部分地区还保持着猎人头、祭谷神等原始社会的习俗和生活，笔者真的感觉到像是掉进了电影描述的时间隧道一样，唯一不同的是，这不是电影，也不是电视剧，自己只要有点滴的差错，就永远也无法回到文明社会。

1975年，笔者在缅甸、泰国、老挝交界地区的一个布朗族寨子里居住过一段时间，亲身体验了那里的布朗族过着原始共产主义社会的生活：他们七八家人同居住在一间很大的长形房子里；屋子的中间是一条宽约3米、长10余米的过道；过道两边用竹子编制的墙壁分割成许多房间，从过道上的火塘摆放数目中可

---

① 参看贺圣达著《东南亚文化发展史》，第26～30页，云南人民出版社，1996年。
② 参看贺圣达著《东南亚文化发展史》，第30～32页，云南人民出版社，1996年。

以知晓，这长形房子里有几家人（他们应该是一个家族居住于一个长形房子里）。早晨，天还没亮，布朗族便纷纷起床，他们与全寨子的人一同外出劳动；晚上，他们又一同回家，在各自的火塘上做饭，相互帮助，将劳动所得平均分配。他们都很关心小孩，寨子里的孩子留在家里时会有几位老人帮忙照顾，有吃大家吃，哪怕抓到田鼠，他们也同样围在火塘边上，有说有笑，一起分享，确让笔者看得目瞪口呆。

东南亚的文化发展确实如人类学家和史学家分析的那样，既存在整体性，又有其多样性和差异性。东南亚各国的民族大多数属于蒙古人种，却由于生存于不同的环境而产生不一样的民族文化：有的民族生存于山区封闭的原始森林里，其社会的进程就极为缓慢，几乎千年不变，他们的文化发展与外界会有很大的差距；而有些民族，因居住在半封闭的环境中，他们还能够接触到外界的文化，也因此，他们的文化中也就会有一些与外界相似的元素。总之，东南亚各国的民族因生存环境、文化环境、社会进程、社会制度的差别，他们的文化发展并不一样，哪怕是同一个民族分布于不同的国家、不同地区，由于周围环境、文化、社会、制度的影响，他们的文化发展也因远离自己的族群而产生诸多的不同，这也是东南亚各国的文化虽具有整体性，但在发展中又存在多样性与特殊性的原因。

例如，在乐器的使用上，东南亚各国的乐队里都能见到用皮革制作的各种双面鼓、象脚鼓、铜锣、金属排琴、竹排琴、木排琴、竹管乐器、箫、排箫、笙、笛子、唢呐、拉弦乐器、拨弦乐器和许许多多竹制的打击乐器等。但人们一旦深入了解，去仔细观察分析这些文化时，就不难看到，各国的民族文化差异又是那么大，无论是铜锣、唢呐、象脚鼓、竹乐器的制作，还是乐器的造型、工艺、结构、音色及乐队组合、乐曲演奏等，看似一样，却并不一样。

值得注意的是中国的金属打击乐器如铜鼓、编镈、编钟、编磬（石磬、铜磬）、铜锣、铜钹等也曾在东南亚地区流行。锣这一打击乐器在中国有文字记载是在北魏宣武帝元恪年间（公元 500 ~ 515 年）。而广西贵县罗泊湾一号墓出土的一件锣（年代约为西汉初期，公元前 206 ~ 前 100 年）是目前所知年代最早的实物①。中国西南地区的铜鼓也是久负盛名，不仅种类多、数量多，历史也最为悠久。也因此，东南亚的金属打击乐器——铜锣、铜鼓、金属板块打击乐器等文化应该与中国大陆的“金属打击乐文化”有着最直接的关联，从而派生出同类属而又形状不同的金属类打击乐器。

---

① 参看中国艺术研究院音乐研究所编《中国音乐词典》，第 249 ~ 250 页，人民音乐出版社，1985 年。

由于东南亚的气候潮湿、多雨、炎热，竹、木、皮革材料制作的乐器难以在潮湿的环境下保持不变的音色。相比之下，金属乐器不仅声音响亮，也更能够在潮湿的环境里保持不变的音质。再加上民族文化发展的需求等诸多原因，金属类打击乐器在东南亚文化发展的一段时间里，很受当地人民的青睐，从而加速了这一文化的发展，使锣、铙、金属板块打击乐器大有青出于蓝而胜于蓝的现象。“金属打击乐文化”也就逐渐成为东南亚各国民族音乐中比较突出的一种文化。

东南亚国家除了柬埔寨、泰国、老挝等国，因历史及民族的原因，有比较相似的音乐体系外，其他国家大都有自己的一套音乐文化体系。因此，本书在分析具体文化时，力求根据各国不同的音乐发展实况，系统地研究国与国、民族与民族之间存在的文化差异和联系，也就是将东南亚作为一个大区域文化整体，去探讨这些国家民族音乐演进的状况，然后，再逐一分析各国、各民族的文化发展中存在的文化多样性、差异性和特殊性等原因。

第二节　世界民族分布最为复杂的区域之一

东南亚国家有的与我国广西和云南接壤，也有些国家与我国福建、广东和海南省隔海相望。东南亚国家的民族，据人类学家和历史学家分析，他们大都来自其北部大陆的蒙古人种。印度尼西亚因东南面与大洋洲连接，也居住着少数澳大利亚人。

大约在公元 1 世纪，印度人开始由海路进入东南亚各国。中国汉人进入东南亚的时间会比其他蒙古人种民族晚数千年。有关古中国与东南亚国家接触的历史，起始于公元前后。虽然中国沿海的汉人早已能够渡海到东南亚各国，但根据有关华侨史及文献的记载，汉族群体性向外移民，大致在明末、清末动乱时期才逐渐增加。随着航海业的不断发展，西方商船将阿拉伯人和欧洲人带入东南亚分别始于公元 10 世纪、16 世纪。

中南半岛有许多民族与中国西南地区民族有密切的血缘关系，民族之间也有许多相似的文化和艺术。相同的民族因人口的增长、战争、瘟疫、自然灾害等各种原因，迁徙到不同的地区，有的民族还跨越多个国家居住。这些跨境民族，他们的族称会因某种原因而产生改变。因此，同一个民族在不同的国家会有不同的名称。如：我国的德昂族，国外称崩龙族；云南的哈尼族，在泰国、缅甸、老挝称阿卡族；云南的景颇族，在缅甸统称为克钦族；在泰国和老挝有许多民族与云

南的傣族是同宗民族，缅甸的掸族也与傣族同宗，越南的泰族也是傣族的宗兄，印度与缅甸交界地带也有傣族支系；我国的拉祜族，在泰国、老挝、缅甸称为母瑟人；我国的彝族，缅甸仍保留其古称——倮倮族；我国的独龙族，缅甸有关专家认为是该国的腊弯族，但笔者觉得，从独龙族的服饰及语言看，他们有可能和缅甸另一藏缅语族钦族有关联。

由于跨境民族居住的地域、环境、社会制度、国家体制的差别，不同民族的交往也很容易产生民族与文化的融合现象，时间越久，跨境民族与中国大陆同一民族的文化差异越加明显。因此，学习东南亚音乐，必须先弄清楚这些国家有哪些民族，以及不同民族生存的社会与文化发展史等状况，否则，会寸步难行。

从语言学的角度，笔者试将东南亚的民族分为两大部分，即按海岛国家民族和陆地国家民族（中南半岛民族）的语系属性进行排列，便可大致了解东南亚各国民族的概况了。

一、海岛国家民族

东南亚海岛各国的民族以南岛语系（亦称“马来—波利尼西亚语系”）语族为主，即中国古籍所谓“昆仑语”①。他们主要分布在马来西亚、印度尼西亚、菲律宾和马达加斯加岛等地。据说，操南岛语系印度尼西亚语族诸语言的各民族，其祖先约在5000年前（有的专家认为7000年前）自亚洲腹地迁至中南半岛，后继续南下，经马来半岛进入苏门答腊，并由此逐渐扩散到加里曼丹、爪哇、苏拉威西、菲律宾和马达加斯加等地。迁徙浪潮持续数千年，按时间先后可区分为原马来人和新马来人（Malays-Malayans）。他们与当地的原住民族融合，也接受印度、中国和阿拉伯文化的影响，逐渐形成自己的文化，并分化成两百多个各具族称的民族②。

马来西亚是以三大民族为主体的多元种族国家。三大民族即指马来人、华人和印度人。除此之外，还有少量的欧洲人和欧亚混血人。马来半岛原住民（土著）的人口不多，但他们是最早生活在马来半岛上的族群，大约只有6万~9万人。马来西亚全境有32个民族，如伊班族、卡达山族、毛律族、卡达园族、龙古斯族、巴夭族、古拉土族、比达亚族、美拉尼西亚族等③。

印度尼西亚是多民族国家，全国有100余个民族（有的书认为有300多个民

① 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，第26页，上海辞书出版社，1995年。
② 参看陈永龄主编《民族词典》，第75页，上海辞书出版社，1987年。
③ 参看李家禄著《马来西亚》，第30~46页，重庆出版社，2004年。

族）。其中最大的民族为爪哇（Jawa）族，人口9000多万，占全国人口总数的47%，其他民族依次为巽达人、马都拉人、米南加保人、巴达族、马来族、亚齐族、巴厘族、达雅族、多拉查族、布吉斯族、萨萨克族等①。

菲律宾有90多个民族。人口较多的有比萨扬人、他加禄人、伊洛科人、比科尔人。其余民族有摩洛人、阿埃塔人，还有华人和外国移民等②。

生活在海岛，以及沿海地区的南岛语系民族，他们的早期文化艺术发展必然与他们的生存环境、生产生活、文化习俗、宗教信仰有密切的关联。海岛居民中以捕鱼为生的民族占有一定的比例，但他们中的大多数人还是需要在陆地上生活，并以农业为生。

由于岛屿国家与外界的交往频繁，以及后来印度文化、阿拉伯文化、西方文化的进入，人们似乎已经看不到东南亚海岛国家与亚洲大陆的民族文化有什么关联了。但人们只要回顾这些国家的民族历史，或仔细地从海岛民族的文化中去查找其传统文化的源流，会不难发现，东南亚民族的思维、伦理观念，以及音乐文化里的乐器和五声音阶的使用等无不展现着他们的古老文化与亚洲腹地的民族有着非常悠久的渊源。

二、陆地国家民族

东南亚的中南半岛民族与其北部大陆的民族，有非常密切的血缘关系，虽然中南半岛各国的民族分布有约200余个，但他们大都是数千年前由北向南逐渐迁徙至此的蒙古人种。

由于中南半岛地理地势上的复杂，高山、丘陵、坝子、平原、林地、湿地、湖泊、原始森林、江河纵横交错等原因，虽有大部分民族居住于沿海地区的城乡，经常与外界接触，跟随时代的发展，有比较先进、相似的文化，但人们一旦进入中南半岛内陆地区，走进没有公路的群山密林里，就能够看到，还有许多民族居住在半封闭的环境中，并有少部分民族部落生存于完全封闭的原始森林内，传承着他们祖先的狩猎方式，过着原始社会的生活。因此，中南半岛的民族不仅种类多，其社会的进程、文化的演进、艺术的发展与其居住的环境一样，呈现出多样的、多层面的发展现象。

中南半岛的民族虽以属汉藏语系壮侗语族、藏缅语族、苗瑶语族等的民族为主，但也有属南亚语系以及南岛语系的民族分布于山区和沿海地带。随着海上交

---

① 参看武文侠、陆春林著《印度尼西亚》，第34~35页，世界知识出版社，2001年。
② 参看赵锦元主编《世界民族通览》，第308~315页，中央民族大学出版社，2000年。

通的发达，南亚、中东、欧洲的商队和移民也逐渐增加。从中国大陆进入东南亚的汉族虽比其他民族晚数千年，但在东南亚仍是一个庞大的群体。

泰国的主体民族是以汉藏语系壮侗语族为主的民族，泰国全境有30多个民族。泰人占全国人口的82%，是泰国的主体民族。还有佬人、掸人、华人、马来人、莫肯人、高棉人、孟人、黄叶人、克伦人、阿卡人、傈僳人、母瑟人、苗人、瑶人、越人、克木人、卡听人、拉佤人、塞芒人、塞诺伊人等①。

老挝与泰国相似，其主体民族也是以汉藏语系壮侗语族为主的民族，但其民族仍有约49个，共分为四个族群：佬泰族群、孟—高棉族群、汉藏族群和苗瑶族群②。其主体民族是佬人，其余的民族有：克木人、普廷人、拉棉人、拉佤人、苏伊人、克唐人、塔维人、塔林人、梭人、阿拉克人、苗人、瑶人、哈尼人、拉祜人等③。

缅甸的主体民族是以汉藏语系藏缅语族为主的民族，据1983年缅甸政府公布，缅甸全境共有135个民族④。缅甸的主体民族是缅族，其余民族有：孟族、掸族、若开族、佤族、崩龙族、布朗族、那加族、钦族、克钦族、克伦族、克耶族、勃当族、母瑟人（拉祜族）、阿卡族、苗族、傈僳族等。外国移民在缅甸也是一个不小的群体，由于缅甸曾是英国的殖民地，除英国人外，缅甸较多的外侨是印度人、华人、孟加拉人、巴基斯坦人和阿拉伯人等。

柬埔寨是以南亚语系孟高棉语族为主的国家。高棉人为柬埔寨的主体民族，还有泰人、缅人、占人、马来人、越人、佬人、华人。

越南的语系归属问题，至今仍有两种说法：一是汉藏语系的另一支；另一说是属南亚语系的一种语族。越南有54个民族，越族为主体民族，其余民族有：芒人、泰人、掸人、岱人、侬人、佬人、苗人、瑶族、哈尼族、拉支人、拉祜族、高棉人、色当人、占人等⑤。

第三节　热带民族乐舞文化的生成

人类生存的自然环境、地理、地势、气候等“生境”，似乎对植根于这块土

---

① 参看朱振明著《当代泰国》，第86～96页，四川人民出版社，1993年；另见田禾编著《泰国》，第36～39页，社会科学文献出版社，2005年。

② 参看黄兴球著《老挝族群论》，第4页，民族出版社，2006年。

③ 参看赵锦元主编《世界民族通览》，第286～288页，中央民族大学出版社，2000年。

④ 参看李谋、姜永仁编著《缅甸文化综论》，第31页，北京大学出版社，2002年。

⑤ 参看赵锦元主编《世界民族通览》，第282～291页，中央民族大学出版社，2000年。

地上的民族文化发展有着极其重要的影响，但这种影响会存在时间性、地区性、阶段性。人类的文化发展由各种因素构成，自然环境只是其中的“元素”之一。但环境对民族文化的生成，会在其初期，甚至中期里存在重要的风格确定作用，也具有一定的发展规律。

从东南亚各国民族的早期音乐中可大致观察到，此时的音乐文化更多地呈现出生境特征：地理、环境、气候、生活、习俗、劳动方式、科学技术、宗教信仰、社会制度、思维审美以及与外界的交往等诸多因素。以上因素对这些国家民族文化的形成有重要的影响，并逐渐形成为一个大的区域性文化。

非洲、欧洲和美洲的文化发展虽与他们生存的环境也有关系，却又有各自不同的发展轨迹。以下，笔者试用常人的视线，将非洲、欧洲、美洲音乐文化进行简单的分析和概括，以说明东南亚与其他地区的文化发展存在哪些差别。

地理环境对文化的影响，只是民族文化演进中的一个因素，而人类社会极其复杂的文化、科技、艺术的跨越式发展，人的思维方式、思维变革，以及人的创造能力等起着不可低估的主导作用。

非洲的民族民间音乐风格，主要还是植根于他们生存的环境、气候、劳动、民俗、宗教，还有被殖民奴役与多发的自然灾害造就的贫穷等诸多原因。非洲的大都市历经时代的发展，有很先进的现代音乐，而农村因与外界交往较少，又有非常原始的民俗歌舞。其声乐里使用卷舌头、弹舌、吼叫等声音，应与他们日常接触的事物、生活、劳动、狩猎有关。他们在生活中还使用鼓来向远处的人们传递信息，用鼓来说话，用鼓来表现激情，使非洲音乐的节奏表达技巧颇为丰富，也极具特点。

16、17 世纪的艺术复兴，18 世纪的工业革命，使欧洲音乐能够紧随整个社会的思维变革、科学技术、工业革命、文化知识的升华，步入一个跨越式发展阶段。这时的音乐家们不仅在乐曲的旋律、节奏、复调、和声、配器、曲式结构的运用与创作上非常精致、谨慎，对乐器的制造也要求极高，精益求精。此时的乐器制作，材料的选择极为讲究、乐器的造型美观、制作工艺精湛、结构复杂、音域宽阔、音色优美；乐器按类属配套发展，并细分高、中、低音乐器；乐器组合成乐团都经过音学的研究，讲究协调、严谨、层次、和谐、宏伟、精美绝伦。由于欧洲文化发展注重科学理论的系统性研究对技术的指导，音乐文化才呈现出立体、交叉、纵横多线条的思维模式跨越式发展。欧洲音乐家的经典乐曲，历经数百年，由交响乐团演奏，仍旧如同一件件宏伟精致的雕塑作品一样，达到无可挑剔的完美。

美洲文化是多元文化的混合体，其音乐也自然融合了美洲本土的印第安人、非洲黑人和欧洲移民的文化。也因此，拉丁美洲（美国以南所有美洲地区的通称）音乐，既有用印第安人和黑人善用激烈的，让人欢跃的节奏来表现激情，也有用欧洲典雅的旋律、和声来抒发情感。拉丁美洲艺术综合了世界各民族的优秀文化，使之成为美洲各国的文化特点。

一、东南亚的乐器文化

东南亚是一个在人类学和考古学方面都呈现出错综复杂的特点的地区。最突出的表现是：从很早的时候起，它所具有的文化表现方式与我们所了解的文明古国有截然的不同。从地理上看，高地、低地和交错相间的海洋构成了东南亚环境的多样性，其中，海洋连绵穿过热带纬度地区，从缅甸向东南延伸到东印度尼西亚，约5000公里。整个地区颇具代表性，在大约2000年前最初的历史记录出现以前，存在着多种体现社会经济发展水平的社会形态——从狩猎采集、部落农业到掌握青铜器和铁器加工制造的酋长等级制度。剖析这些不同的社会经济发展水平，值得注意的变化表现在语言和人类生物学方面，反映出居民之间数千年的适应、变革、殖民和相互接触①。东南亚各国通过商贸往来，在与外界频繁的文化接触中相互碰撞、交融，逐渐形成为一个大的区域性文化。

东南亚民族文化艺术的生成、发展与他们生存的环境有着密切的关联，热带地区的大自然景色绚烂多彩，古人们从大自然中取材，用木头、竹子、动物的皮革等制作出各种吹打乐器，并以群体歌舞的表现方式，创造出神灵、祭祀、狩猎、战争、动物等方面题材的歌舞。

东南亚各国民族虽在历史中都曾吸收过中印两国的文化和艺术，也曾受阿拉伯和欧洲文化的影响，但他们并没让外来文化完全取代自己的民族文化，他们仍然按各自民族的文化发展轨迹行走。他们的早期文化，以至后来的音乐文化发展极具特点，并逐渐形成以竹制乐器、皮革鼓、锣群、金属排琴等打击乐器为主的文化发展地带。以下，先认识一下东南亚最常见的一些乐器文化。

1. 鼓乐器

鼓在人类早期的歌舞文化中一直扮演着重要的角色，东南亚鼓的种类很多，有用不同材料制作的造型各种各样的皮革鼓、竹鼓、木鼓、铜鼓等。东南亚民族很善于学习，许多文化，包括鼓文化也能够跨越国界，流传到不同的国家，使之

---

① 参看［新］尼古拉斯·塔林主编，王士录、孔建勋等译，贺圣达审校《剑桥东南亚史》，第42页，云南人民出版社，2003年。

成为各国具有共性的文化。而鼓在不同国家，不同民族，不同地区里，制作方法并不完全一样，造型也不太相似，鼓的名称和鼓的歌舞，以及鼓舞的表演方式也不一样，这又体现了鼓文化的多样性。还有一些奇特现象也值得关注：东南亚的鼓文化，无论是木鼓、革鼓（指双面革鼓）和铜鼓等均有性别之分，它们既有雌鼓，也有雄鼓（后文详述）。

2. 竹类乐器

竹子是东南亚分布最广、最多的植物之一。也因此，东南亚各国的民族以竹子制作的乐器随处可见，如：竹拍板、竹鼓、箫、哨子、竹口簧、笛子（有的竖吹，有的横吹，有的有按孔，有的无按孔）、巴乌、笙、排箫、竹琴、安格隆、竹排琴（有管状、半管状的和板片的）、“崩崩”（菲律宾竹管乐器）、竹刮器、竹蜂音器、竹提琴、竹皮弦琴、竹管风琴、竹圈鼓①，缅甸还有用竹根制作的吹奏乐器，种类五花八门，数不胜数。

东南亚的竹制乐器应属世界上最为丰富和最具特色的文化。印尼有甘美兰竹乐团；越南的竹乐器也极具特点，其竹排琴、笛子和一套安格隆管演奏的乐曲非常优美；菲律宾则能够综合各种竹制乐器，使其竹乐团里包含许多吹奏乐器、摇奏乐器（安格隆）和打击乐器，并能够演奏出非常动听、音色极为美妙的乐曲；还有“竹竿舞”不仅是东南亚极具特色的文化，还在各国以不同的方式传扬着令人欢欣、喜悦的歌舞（后文详述）。

3. 金属乐器

当人类懂得金属冶炼，并制作出各种武器和劳动工具时，用金属制作的乐器也就逐渐产生了。人们从印度尼西亚9世纪建造的婆罗浮屠的浮雕上已可见到现代甘美兰乐队中一些乐器的图形②；柬埔寨的吴哥寺（大约12世纪）内一组表现民间歌舞的浮雕上，也能够看到用五六个铜锣组合在一起的排锣乐器；大约建于14世纪的缅甸寺庙壁画上也能看到围锣的图案；之后，“金属打击乐器”，也就逐渐成为东南亚各国比较普遍的一种文化。

然而，东南亚各国使用的大锣、排锣、围锣、排铿及各种金属排琴（铜排琴、铁排琴）等，并不完全一样，其制作技术、使用方法、乐器的组合、乐器的造型（排锣有不同的造型）、乐曲的演奏风格等也不一样。

印尼的甘美兰“金属打击乐队”有多种演奏风格，但大都以大小不同的冈萨锣（Gangsa）与排锣（Ryong）交替演奏，有的乐队以多组金属排琴和排锣作

---

① 参看陈自明著《世界民族音乐地图》，第94～107页，人民音乐出版社，2007年。
② 参看李金兰著《印度尼西亚·千岛牵手》，第47～50页，广西民族出版社，2006年。

为甘美兰的主奏乐器，乐队里还有笛子（Suling）、热巴布（Rebab）与双面鼓和钹等配合演奏。

缅甸乐队则以围鼓和巧龙巴鼓为主奏乐器，其围锣和排铿等其他乐器只起配合作用。

围锣在柬埔寨和泰国，也包括老挝的两种乐队里，主要使用于“皮帕特乐队”。“皮帕特乐队”的主奏乐器是“皮”（双簧管）和大围锣，其余乐器还有竹排琴、高音钢片琴、低音铜排琴、小围锣、低音钢片琴、钹、大锣、嗒芬鼓、桶鼓等。

还有马来西亚、菲律宾、越南等国家的各民族都使用各种各样的锣铿乐器。因此，东南亚各国的音乐看似相似，却因民族、习俗、文化、宗教、审美、思维等方面的差别，各民族在音乐文化的表现上又存在诸多的差异性和多样性。

二、东南亚歌舞

从热带地区各国的早期乐舞文化发展规律看，他们大致以祭祀类歌舞、战争类歌舞、模仿动物动作的歌舞为主。随着生产生活与社会文化的发展，大约在公元前后的数百年时间里，东南亚民族的宗教文化也有所发展，并逐渐在生活中产生青年们以宗教的名义聚集在一起歌舞娱乐的文化。当人类对音乐的理解进入到更深的层次时，也就懂得在繁重的体力劳动中用歌声来缓解疲劳，并在劳动的间歇，以山歌、情歌来向异性抒发自己的情感。尤其后来，受外界各大宗教的影响，人们在节日里跳舞唱歌的同时，也逐渐出现用歌舞剧来表现文学作品的艺术。人类社会从奴隶制度进入到封建社会的过程中，宫廷文化以及宫廷歌舞艺术的发展也达到了相当精美的阶段。

此外，在东南亚的音乐文化发展过程中，还存在一种比较常见的现象：各国有相当一部分表演艺术，自古以来似乎不能将其歌与舞分割开来，许多民族的音乐有歌就有舞，并且少不了用乐器来伴奏。因此，在东南亚各国的节庆日里，人们不但能够看到丰富多彩的专业歌舞表演，甚至也能观赏到一些民间歌舞表演队伍的表演，他们边吹打着乐器、边走、边歌、边舞、边说，这才是这些民族文化的真实写照。

以下是东南亚各国的一部分歌舞介绍。从最早的祭祀类歌舞，一直到封建王朝末期的宫廷舞乐，可大致了解到东南亚乐舞文化的发生过程都具有某种规律性和区域性特征。尽管一些民族文化历经数千年的时间，会有一部分遭受淘汰，但大多数的民族文化会不断地增添着新的内容去发展。

1. 祭祀类歌舞

人类在无法解释大自然的奇特现象时，他们会敬畏大自然中见到的所有事物，万物有灵的宗教信仰也就在这样的心理作用下产生。居住于沿海及海岛国家的民族会有更多祭祀海妖、岛神、风魔、天神、瘟神等文化，印度尼西亚多声部集体歌舞“卡恰克”中挥动着双手，就是寓意要抓住恶魔，消除灾害；菲律宾山区信仰多神教的人们在种植、收割、婚嫁、驱病和丧葬等活动中都有各种祭祀类的歌舞①；而居住于中南半岛地区的民族因自然环境的差异，他们会有更多的江神、湖神、山神、树神、森林之神、各种动物神灵、图腾等崇拜活动，尤其碰到干旱或者大水泛滥等自然灾害时，古人就必须祭祀雨神或江河的神灵，在举行仪式时，古人类又往往以歌舞来表现。

人类早期有祭祀内容的歌舞会有很多，哪怕是老人去世，或族群头领、巫师、长老仙逝等，人们都要用歌舞来举行仪式，如此才会显得隆重。

缅甸的土瓦地区为患病者求神的“央舞”（yang），一直流传到1910年。在缅甸的耶城地区，农村里有人生病就得举办神会，周围的亲戚、朋友都会来参加“央舞”——跳神，这种习俗一直延续到20世纪中期才逐渐消失。缅甸的若开邦还有跳“神鼓舞”等文化②。

缅甸克钦族（缅甸统称景颇族各支系为克钦族）的“目脑纵歌”属于大型歌舞聚会，这种歌舞聚会，虽含有征战之前的动员内容，以及战争之后举行的胜利庆典，但有土司去世时，也会召集族人来参加“目脑纵歌”。“目脑纵歌”实际上已成为克钦族（景颇族）的“大型宗教祭祀仪式及歌舞盛会”的代名词。

东南亚各国，有许多模仿动物动作的歌舞，会模仿半人半鸟的鸟神、半人半兽的兽神、半人半树的树神，用各种材料制作的动物模型套在身上进行表演，这些都与古人的祭祀文化和图腾崇拜有着紧密的关联。后来，模仿动物动作的歌舞渐渐地淡出祭祀活动，成为节日中展示表演技巧的文化。有关模仿动物的歌舞，请看下文。

2. 战争类歌舞

印度尼西亚表现武士的舞蹈据说不下20种。印度尼西亚语“巴励斯”（Baris）指的是一种“武士操练”的舞蹈。这种舞蹈所展现的是古代武士的生活，舞者手拿武器演绎着勇敢、无所畏惧的英雄气概。在16世纪的爪哇岛西部——珊达（Sanda）的诗篇里就对“巴励斯”有记载③，说明这种舞蹈在印度尼西亚已

---

① 参看马燕冰、黄莺编著《列国志·菲律宾》，第317~320页，社会科学文献出版社，2007年。

② 参看吴密奈著《联邦舞蹈》，第13~69页，缅甸文化部出版，1959年。

③ 参看［日］*The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southest Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Producer Ichikaw Wa Katsumori（JVC）9-1，10-3，Indonesia，1989.

有约500年的历史了。

菲律宾的他加禄民族有称为“马拉瑙”的战争舞；在吕宋平原、米沙鄢群岛和沿海平原地区的歌舞也很丰富，其中也有“矛舞”等表现战争的舞蹈；棉兰老岛等地区的歌舞，由于受阿拉伯文化和印度文化的影响，歌舞有浓郁的宗教色彩，在其诸多绚烂的乐舞文化中也有表现穆斯林武士作战的“马格拉拉替克舞”（Maglalatik）①。

缅甸那加族的战争舞中有“矛舞”、“刀舞”和“战斗演练舞蹈”等。表演这种舞蹈时，表演者的神情很严肃，舞蹈也充满着战斗的气氛②。从这些舞蹈中能够感觉到，人类早期，战争在这些山区的部落里是那么的频繁。也许这些战争舞，就是我们人类最早的军事演习。东南亚国家除个别民族外，大多数民族均有拿着刀、矛等武器表演的歌舞。

人类有许多传统文化，难于将其归类于某种特定的文化中，尤其与音乐有关的祭祀类文化，它往往又与模仿动物的歌舞、战争歌舞、祭祀神灵、娱乐聚会等文化混融在一起。例如，克钦族（景颇族）的“目脑纵歌”既有浓厚的祭祀仪式，又有战争动员、庆胜利、婚礼、丧葬、盖新房、酋长登基（或土司登基）、迎贵宾，以及作为一年一度的弃旧迎新节日等，内容多达20种③。

3. *动物类歌舞*

东南亚各国的动物类歌舞很特别，也很丰富。柬埔寨的民间舞蹈中有头戴某种动物头部的模型（帽子），有水牛头、麂子头、马头、孔雀、鸽子等，并模仿这些动物的动作跳的歌舞。其他国家，包括泰国、老挝和缅族的传统歌舞中也都能看到有相似打扮的舞者。

海岛民族以狮子（神兽）、马、海鸟、孔雀、大鹏鸟（神鸟）、蝴蝶、猴子、“金燕舞”（Tarinai layang mas）等动物的舞蹈为主，但在菲律宾也有表现憨态可掬的“鸭子舞”（Ltik－ltik），及原住居民的“蜜蜂舞”等④。

中南半岛各国表现动物的舞蹈会更加的丰富，有神鸟、神兽、大象、孔雀、鹰、鸡、鸽子、马、鹿、牛、龙、狮子、麂子、猴子、老虎、狼等。

以上舞蹈，是在各国的书籍里能够查阅到的歌舞，其实，书中未记录的民间歌舞还会有很多。在缅甸的民间歌舞中还有世界上鲜为人知，也极为少见的蜘蛛舞、蛙舞等。

---

① 参看马燕冰、黄莺编著《列国志·菲律宾》，第317～319页，社会科学文献出版社，2007年。
② 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第113～115页，缅甸文化部出版，1959年。
③ 参看［缅］吴密奈著《目脑》，缅甸文化部出版，1961年。
④ 参看马燕冰、黄莺编著《列国志·菲律宾》，第317～321页，社会科学文献出版社，2007年。

笔者为了使读者更容易观察到中南半岛各国动物类歌舞的特点，试将它们大致划分成三类：

第一种是流动性的，在城乡节庆日的游行队伍里比较常见的歌舞，有大象、马鹿、神鸟、神兽、鸡、马、牛及各种鸟类的舞蹈等。

第二种是舞台上根据歌舞剧的剧情穿插出现的动物舞蹈，这类舞蹈有一部分只表现在帽子上有某种动物的头型，如神鸟、神兽、孔雀、鹰、龙、牛、麂子、鸽子、猴子、老虎、狼；而另一部分为舞者的舞姿及服饰仿造某种动物的模样，有燕子、蝴蝶、马、蜘蛛等。

第三种是属于祭祀仪式上表演的歌舞。其实，东南亚民族的大多数动物类舞蹈，最初出现时都带有浓厚的宗教、图腾崇拜内涵，随着社会的发展才逐渐淡化了宗教的色彩，所以今天仍保留有浓厚的宗教、图腾色彩，在祭祀场合上才展现的动物乐舞，会相对少一些，但还是有龙舞（仅流行于缅甸若开地区，见后文第三章第四节）、狮子舞（请看第六章第一节印度尼西亚的“巴隆舞”）、蛙舞（见下面的铜鼓舞）等表演充满着宗教祭祀的气氛。

缅甸若开地区的蜘蛛舞，应是亚洲古代民间文化中极为少见的一种表现昆虫的舞蹈。它始于维沙利王朝（Vesali，878～1018 年），珊德牙（Sandaya：）王统治时期。因该舞的舞姿是以蜘蛛的形态来表演，也就称之为蜘蛛舞。蜘蛛舞流传于若开地区与古印度（孟加拉国）交界地带，是根据《涅巴剧》（佛教“本生经”故事）以及当地的民间故事编排的一种舞蹈，它与缅甸的宫廷歌舞《罗摩衍那》、《伊瑙》等歌舞剧一样，属于大型剧目中的显赫剧种，剧中演员需要四十余人，一出戏要演两个夜晚才能结束①。

动物歌舞文化与东南亚各国先民早期的狩猎生活和图腾崇拜有关。当然，也会有非属崇拜物，而只是民间艺人喜爱某种动物的举止，进行模仿创作的舞蹈，不过，这里谈到的诸多动物乐舞，虽有的仅在歌舞剧里才会出现，但古人对动物的敬畏心理，常会将生活中的祸福与遇见某种动物或梦幻联系起来。动物也常被理解为妖魔或某个神灵的化身。有关动物的文学故事和民间传说很多，由此产生诸多这方面内容的歌舞作品也是必然的文化发展现象，可以说，它包含着人类对大自然的认识过程，及某些文化的发展规律。

从动物的歌舞表演中我们又可得知，这些歌舞大都与祭祀文化有关联。笔者在前面已谈到，人类有许多的传统文化，并没有严格的类属划分，就如前面谈到的“目脑纵歌”，它几乎将克钦族的所有文化，包括宗教信仰、图腾崇拜、文

---

① 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第 60～61、104、56～59 页，缅甸文化部出版，1959 年。

学、历史、音乐、歌舞、绘画、设计等艺术，甚至战争、婚礼、丧葬、盖新房、酋长登基、迎贵宾等礼仪习俗等全部都包括在“目脑”文化系列里了。见图75“景颇族的目脑纵歌”。

此外，云南省已消失的蛙鼓舞（铜鼓舞），在缅甸，因其社会制度的差别，有些地区，因地理地势上的封闭，那里的山区民族还一直延续着古老的蛙崇拜活动。他们仍然相信，要想在农业上获得丰收，请老天爷下雨，就得依照传统的习俗，跳蛙鼓舞。缅甸著名民族学家吴密奈著《联邦舞蹈》的书中写道：“缅甸帕当族的蛙鼓舞，舞跳者有三至七名男子，他们手臂上拴着两片木板，手指、手臂、手背上，画有青蛙的头、爪、尾巴等图案。他们以屈伸手臂来且歌且舞。”①

4. 娱乐类歌舞

年轻人是最会创造出歌舞来进行娱乐的群体。民族学家、音乐学家到东南亚的各个民族山寨，会不难看到名称繁多，由许多年轻人围成圆圈，手拉手或肩碰肩地移动着脚步和晃动着身躯，边歌、边舞的情景。泰国著名的“南旺舞”经过漫长时间的发展，不仅深受本国人民的喜爱，也已流传到许多的国家。缅甸的大鼓舞、长鼓舞、象脚鼓舞、多拔鼓舞等在古代也许都与祭祀或其他文化有关，但在现代，它们都已归属到娱乐性的歌舞里了。

东南亚各国民间表演娱乐的歌舞者，大都在节日或喜庆的日子里，手持各种鼓、锣、唢呐、笛子等乐器，在广场上，也有在街道上边走、边唱、边舞、边说，即兴展示他们的表演。缅甸的若开地区还有一种歌舞有点像现代的广播体操，他们需要数十人表演，表演者间隔列队，排成数行，大家一边唱歌，一起表演相同的动作。这种表演，若开人称之为“冬迎”（Ton：yein：）歌舞②。

“竹竿舞”作为东南亚各国比较常见的文化，虽时至今天，也没有人能够找到历史文献来证明其出现的年代和它的发祥地，但人们却能够肯定，“竹竿舞”是东南亚最多见的，生命力极强的娱乐性群体歌舞。它从中国的福建、台湾、海南岛至菲律宾、马来西亚、泰国、老挝、缅甸、印度与缅甸的交界地，一直流传到云南省的西双版纳等民族地区。也许这种舞可能因含有某种祭祀内容或其他宗教含义而广为流传，但能够让这种歌舞传播得这么远，并为这么多的不同国家民族接受，并非易事。

根据舞蹈学专家的介绍，最初的“竹竿舞”表演，是由四人手持两根竹竿的末端，呈“井”字形放在地上，同时敲击竹子，或张或合，舞者跳入竹竿间

---

① 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第60～61、104、56～59页，缅甸文化部出版，1959年。
② 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第60～61、104、56～59页，缅甸文化部出版，1959年。

的空隙内，以跳跃的动作，在“井”字形的竹竿间表现各种不同动作进行舞蹈。后来，这种表演发展成八至十余人将多根竹竿排列在地上敲击，舞蹈动作也变得繁杂多样。

从各国的“竹竿舞”中可以看到，它散发着亚洲热带民族特有的文化生活和艺术风格。不同国家的“竹竿舞”还融会了不同国家民族的艺术。泰国的“竹竿舞”不仅有体育竞技的内涵，且已经发展成为旅游者与泰国民间艺人共同舞蹈的一个娱乐性项目了。缅甸钦邦的克米族“竹竿舞”却充满着战斗的气氛，舞者需手持长刀，单独跳入竹竿间，似乎进入了战场，舞者随竹竿敲击的嗒嗒声，以严肃、紧张的表情挥舞长刀，展示各种砍杀敌人的动作①，请看图片25“缅甸克米族竹竿舞”。而菲律宾的“竹竿舞”又让人感受到另一种风格，几位表演者非常文雅地挥舞着手巾、小扇和雨伞等道具，其主要舞者由男女两人组成，他们以轻松欢快的舞步，跳进竹竿敲打的框格里展示各种舞姿，菲律宾的“竹竿舞”不仅舞蹈优雅，从歌舞中，也不难感觉到有阿拉伯文化的元素②，以及受西方文化的影响（教学有影像讲解）。在云南西双版纳与缅甸交界地区居住的傣尼人，也很喜欢跳“竹竿舞”，他们用“竹竿舞”来表现节日的欢乐气氛是多么的投入，请看图片26“傣尼人竹竿舞”。

“竹竿舞”虽很受各国人民的喜爱，但人类文化的发展也有许多不可思议的问题。缅甸虽有“竹竿舞”，可它也仅在缅甸的克米族和克伦族及其支系中流传，缅甸的主体民族——缅族——居住的广大城乡并无这种文化。从这一现象中我们也明白了这样一个道理：有的文化虽很有趣，也很能够吸引很多人去参加，但它并不因具备这样的优越条件，就能够无阻拦地传播到任何地方。

5. *劳动类歌舞*

许多民族在生产劳动中为了减轻重体力活给身体带来的压力，他们在集体劳动中，身体一边担举重物、一边用歌声来使同伴按同一个节奏出力，去完成繁重的体力活。东南亚国家虽没有像中国长江流域那样的船歌号子，或像日本那样的“拉网小调”。但缅甸仍然有歌颂水上生活的船歌③，以及山区的克钦族舂米时，用非常优美的两三个声部唱的“舂米调”来伴随他们的劳动（谱例在下篇缅甸音乐章节）；菲律宾人在栽秧季节，有在田间唱的《插秧歌》、《种水稻好辛苦》，

---

① 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，图270、272，第110～113页，缅甸文化部出版，1959年。

② 参看［日］*The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southest Asia.* Editor Fujii Tomoaki，8－5，8－16，Philippines，Victor Company of Japan，Ltd，1989.

③ 参看玛拿瓦主编《玛哈基大》，第340页，甘铎克雷书社，1986年。

以及表现渔民海上生活的“捕虾舞”[①]；越南人民在做拉石头和木材等重活时，也有一首名叫“霍·胶·塔”的劳动歌曲[②]（谱例在下篇越南音乐章节）；柬埔寨的民间歌舞里也有《纺织姑娘》、“采摘水果”等表现生活劳动的歌舞[③]；老挝有射箭舞、捕鱼舞、打谷舞、捣米舞、镰刀舞等[④]；泰国在丰收季节时，还有“丰收舞”、“收割歌舞”、《割稻子》等歌舞[⑤]（谱例在下篇的泰国音乐章节）。

劳动类歌舞与各民族的生存环境以及劳动过程中使用的工具有着直接的联系，一旦他们的生存环境发生变化，其传统的劳动工具被现代机械取代时，他们的传统劳动歌舞也将很快从他们的生活中消失。例如，我国景颇族的《舂米歌》，由于他们收割的稻谷大都由机器去谷壳了，谁还会唱着《舂米歌》舂米呢？

因此，在相对落后的国家和发展中国家，环境、交通、通信、科技、文化、知识、生产工具在逐渐改变，这些国家的民族文化若不及时收集，尤其劳动类歌舞，很容易在还没被人发现、发掘时，就已经销声匿迹了。

6. 节日里的各种歌舞戏

东南亚各国，在节日里表演的歌舞种类虽与上述娱乐性歌舞、祭祀性歌舞、动物类歌舞等也有关联，但节日里展示的歌舞，无论是表演场合、规模、气氛等均有所不同。有些娱乐性歌舞、动物类歌舞，平时都不会出现，而只有在节日表演大型的歌舞剧时，才会看到这类歌舞。而大型的歌舞剧和各种地方戏，也很少在平时的舞台上展现，只有在节日，才会由主办者邀请各地的专业艺术团和民间的艺术团到舞台上来表演，向观众展示他们的杰作。

由于东南亚的气候原因，白天非常炎热，夜晚就显得特别凉爽、舒适，这使得东南亚国家的节日歌舞表演，习惯于以两种方式进行：

一种是白天进行的室外流动性（游行）歌舞，这种歌舞的表演时间会相对短一些，一般根据游行的线路表演，走完就结束了；

另一种是有固定的位置，在室内舞台或广场、草地上围成圆圈，在太阳下山时才开始表演的歌舞。南传上座部佛教国家的节日戏剧，最初以《本生经故事》题材为主，这些歌舞戏表演，习惯于通宵达旦，甚至数天表演方能落幕，属于民间传统的长篇连续剧。

缅甸克钦族的“目脑纵歌”又区别于上述节日的时间限制，他们的节日歌

---

① 参看马燕冰、黄莺编著《列国志·菲律宾》，第317～319页，社会科学文献出版社，2007年。
② 参看［日］关鼎著，赵佳梓译《亚洲各国民歌》，第308页，上海音乐出版社，1997年。
③ 参看 *COSMO VIDEO MUSIC PRODUCTION*，柬埔寨影碟公司，2005年。
④ 参看楼宇烈主编《东方文化大观》，第917页，安徽人民出版社，1996年。
⑤ 参看戚盛中著《泰国》，第195～200页，世界知识出版社，1999年。

舞是从早到晚断断续续一直狂欢三天才会停止的大型歌舞。

缅甸称泼水节为“德姜”（Thin：gyan）。泼水节是缅历新年，但这里还需要解释一下，缅历的新年并不在一月的第一天（缅历将每个月划分为两部分：上半月称月缺日，有15天，下半月称月圆日，有15或14天）。其新年定在一月中旬的月圆日第一天（公历大约在4月16日）。因此，追溯弃旧迎新的准确含义，缅甸泼水节才真正是其历法上的新年。

泼水的习俗虽被一些民族学家认为是源于古印度的婆罗门教风俗——在规定的日子里到河边沐浴，以洗清过去的罪过。但在热带地区，人们每天都要洗澡，洗清身上的污垢，以及在河边相互泼水、嬉戏，为自己民族崇拜的图腾、祖先、神灵偶像进行洗涤等习俗，是非常普遍的现象。虽然人类大部分相近的文化会来自于一个源头，但绝非所有相似的文化就必定是由某个大宗教、大民族、大源头发展而成。其实，世界民族文化的发展史，没被人发现和用文字记载的事情会有很多，有些文化也并非全都来自于一个源头，比如：笛子、鼓等乐器，是人类在认识大自然的过程中，从生产、劳动、生活的经验里比较容易制作出来的乐器，也因此，这些乐器在人类世界的各个角落都有，只不过有的民族会将这些乐器制作得很复杂、精致、美观，而有的民族因文化科技落后，他们使用的乐器也就会相对粗糙、简陋。从自然界的河流来看，只要人们到江河的发源地去观察一下，会不难发现大多数江河是由多个泉口喷流出水，多条小溪汇集而成的。因此，笔者认为，习惯于将所有相同的文化归属于一个大文化、大民族、大宗教，很容易违反自然界诸多事物并非只有一个源头的事实。人类文化的发展非常复杂，专家们不能只按一个论点去框定诸多的文化。

缅甸将泼水节定为新年，应与他们长期生存的地理环境、气候、古代天文学、星象学、历法、宗教、民俗、生活等文化有非常密切的关系。

泼水节随着佛教文化的相互吸收与影响，传播到各国，但泰国和老挝并没将泼水节定为新年，而称其为宋干节。尽管名称不一样，有关泼水节的传说也有区别，泼水节在这些国家，包括我国的傣族地区都被当成是弃旧迎新的节日（泼水节在傣历的六七月间），隆重庆祝，尽情狂欢，连续四天。在这个节日里，人们不但可以在大街上疯狂地相互泼水，各社会团体还组织彩车游行，拳师们表演拳术，女孩在游行队伍里歌舞，青年男子则吹打各种乐器，边走、边说、边唱、边舞。节日的舞台也很热闹，不仅有大型古典歌舞剧表演，还有地方小戏、流行音乐、传统音乐、电影、木偶戏、皮影戏、杂技、魔术、马戏等在整个节日中轮换着场地进行展演。

7. 宫廷乐舞

随着人类歌舞文化的发展，逐渐产生室内歌舞与室外舞乐的区分（后文继续探讨）。宫廷表演艺术虽也存在室内与室外的区别，但在具体文化的表现上则应区别于民间的文化艺术。由于宫廷表演艺术汇集了一个国家最优秀、最尖端的艺术人才，宫廷艺术无论在创作队伍、艺术家的选择、演出的准备时间、经费的投入等都会很高。宫廷艺术表演也极为讲究典雅、精湛、优美、出类拔萃，这一切使宫廷艺术有诸多的原因不能与民间的文化艺术相提并论。她代表一个国家最成熟、先进、精湛的具有系统性的文化。因此，在文化艺术的分类上，宫廷的歌舞戏理应专设一个门类——宫廷艺术，才能达到合理的分类效果。

从印度尼西亚、马来西亚、菲律宾、柬埔寨、越南、泰国、老挝、缅甸等国家的古代王朝社会发展中可以看到，宫廷艺术主要是为皇宫贵族们表演的艺术。

也许人们会认为，东南亚各国宫廷里表演的所有歌舞艺术家，就一定是其国家的宫廷艺人。但笔者查阅东南亚部分国家的历史记载，并非所有东南亚国家的宫廷表演艺术就是专业的艺术家。有的国家，虽也有专业的宫廷艺人，但也有一部分曾在宫廷里表演的艺人并没靠其歌舞表演便在宫廷里生活。例如：缅甸贡榜王朝（1752～1885 年）就常邀请民间艺人到宫中表演，届时，这些民间艺人（多属室外表演艺人）会非常认真地将歌舞重新进行加工、装饰、排练，使之达到精湛的地步，才敢入宫演出。当这些民间艺人完成宫廷的演出后，还是要回到自己的乡村去务农①。

也许缅甸的宫廷文化是一个例外。据有关书籍的介绍，柬埔寨的吴哥王朝（802～1432 年），其宫廷里就有庞大的从事歌舞专业的团体②。

东南亚各国的古代国情、体制并不一样，也因此，无论是民间文化，还是宫廷贵族的文化发展也不会相同。人类文化艺术的发展渠道繁多，尤其是多民族国家的文化发展就更不可能按一种模式演进。

但有一种规律值得注意：每当古代王朝的宫廷里能够收养许多专业的艺术人才时，这些宫廷艺术家们就有可能进入到一个封闭的环境里生活，他们不能随便外出，更不可能到民间去传播宫廷艺术，也不能到民间去接收新鲜的文化营养。

此外，东南亚国家的艺术发展还存在分等级的现象，民间的老百姓不仅无缘观赏宫廷艺术，宫廷艺术也严禁向外传播③。由于封建社会的制度限制，宫廷艺

---

① 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第 1～43 页，缅甸文化部出版，1959 年。

② 参看［日］*The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southest Asia.* Editor Fujii Tomoaki, 6－12, 6－15, Cambodia, Victor Company of Japan, Ltd, 1989.

③ 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第 1～50 页，缅甸文化部出版，1959 年。

人的技艺只能局限于一个很小的范围里承传，这也就影响到其艺术的自由发展。这样的文化体制，一旦出现国家的动乱，或某个风格流派的艺术家去世，其艺术技巧也就很快从该国的土地上消失了。

而民间室外表演艺术的传播范围则很广，东南亚社会，由于宗教等原因，虽有一些文化存在宗教、地域、性别的区分，也会有技艺上的派系划分，但总体上来说，东南亚各国的室外表演艺术几乎不存在等级问题。也因此，这种民众性文化的发展往往能够紧随社会的进步、社会的制度的变革、社会与外界文化的交往以及科学技术的发展，快速地向前演进，尤其是一些深受人们喜爱的歌舞，其生命力不仅强盛，还能派生出很多流派，这类型歌舞的表演技巧、表现形式、表演风格也千变万化。

进入21世纪，东南亚一些国家虽仍保留有国王和宫廷，但宫廷艺术已不再是一种只为宫廷表演的文化了。尤其旅游业迅猛发展的今天，东南亚各国的宫廷艺术都纷纷走向民间、走向社会、走向世界。

思考题：

1.（简答题）东南亚有哪些国家发现古猿人化石，他们分别属于多少万年的化石？

2.（简答题）南岛语系民族（亦称“马来—波利尼西亚语系”）主要分布在哪些国家？

3.（填空题）柬埔寨是以_____语系_____语族为主的国家。

4.（填空题）缅甸是以_____语系_____语族为主的国家；泰国和老挝的主体民族属_____语系_____语族。

5.（选择题）我国有哪些民族及支系属于南亚语系孟高棉语族？

（　　）、（　　）、（　　）、（　　）。

A. 傈僳族　B. 傣族　C. 克木人　D. 纳西族　E. 德昂族　F. 傻尼人　G. 佤族　H. 布朗族

6.（选择题）东南亚各国的居民大都属于什么人种？（　　）。

A. 欧罗巴人种　　B. 赤道人种　　C. 蒙古人种

7.（论述题）人类所有相似的文化就必定是出自于一个源头吗？

8.（论述题）非洲、欧洲、美洲的音乐文化发展与东南亚一样吗？

第二章　东南亚早期国家及历史概况

大约在公元前6世纪，东南亚逐渐出现一些小国家。根据缅甸的历史书籍记载，缅甸南部的若开地区，在公元前6世纪就已出现汉藏语系藏缅语族民族建立的阿拉干王朝。

在我国的史书中也可以看到许多关于东南亚古国的地名和国名，由于这些地名和国名在我国后来的书籍中产生变更，使人们在接触到这些古国名称和地名时，难免会感到很陌生。有的古地名还引起史学家们的争论。例如：

室利佛逝（Sriwidjaja），人们常认为该古国的地理范围就是现在的印度尼西亚。但从20世纪末出版的《剑桥东南亚史》和我国出版的《东南亚历史词典》中才能看到比较详细的介绍：室利佛逝，在7世纪至13世纪，是以印度尼西亚苏门答腊岛为主的，其势力范围包括东南亚沿海多个国家的海上霸权①。

黄金半岛（Golden Khersonese），也曾被认为只是一个国家的某个地区。后从《东南亚历史词典》中才知晓：Golden Khersonese是古希腊学者托勒密（Claudius Ptolemaeus，约公元90～168年）编绘的《地理志》将马来半岛称为“黄金半岛”。是指一条纵贯马来半岛的金矿带，其地理范围较广②，大致从马来半岛的马来西亚、新加坡，延伸到泰国、缅甸的少部分地区。

在宗教信仰上，东南亚各国民族的早期宗教应该以万物有灵、拜物教、土地神及图腾崇拜等本土信仰为主；大约在两千年前，北部大陆的蒙古人种继续向南迁徙时，会有一部分民族带着儒教、道教等文化进入东南亚；公元1世纪，印度教、佛教逐渐向东南亚各国传播，并在各国留有许多著名的宗教古迹；伊斯兰教大约在公元13世纪进入东南亚，约15世纪，东南亚海岛国家大多数民族改宗伊斯兰教；16世纪之后，欧洲列强殖民统治下的菲律宾人民才信仰基督教，并将天主教定为菲律宾的国教。

---

① 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，第329页，上海辞书出版社，1995年；另见［新］尼古拉斯·塔林主编，贺圣达、陈明华等译《剑桥东南亚史》（*The Cambridge History of Southeast Asia*）141～144页，云南人民出版社，2003年。

② 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，第364页，上海辞书出版社，1995年。

由于民族音乐的发展与各个国家的历史、文化背景有直接的关联。故此，本书虽主要探讨的是民族音乐，也有必要先了解东南亚海岛国家的历史及中南半岛各国的简史，才能够比较全面地掌握文化人类学与这些国家的民族音乐发展概况。

第一节　东南亚岛国简史

从地图册上可以了解到，东南亚的海域是东西方往来的海上要道。历史上，西方与东方的商船必须经过东南亚各国的海域才能到达亚洲或欧洲。这使东南亚无论在商贸，还是军事上都成为重要的通道与战略要地。东南亚海岛国家的民族不仅在居住环境上存在海岛、沿海、内陆、平原、山地等区别，东南亚的历史也因受到外界各种宗教、殖民统治等原因，文化的发展也很复杂。有关这一问题，后文会继续展开讨论。

马来群岛有200余万平方公里，有2万多个岛屿星罗棋布地分布在辽阔的海面上，有约三分之一的岛屿有人居住。东南亚岛国有约200余个民族，印度尼西亚、菲律宾、文莱、东帝汶、马来西亚（一部分为马来半岛）的大部分民族又都属于南岛语系民族（马来—波利尼西亚语系）。东南亚国家的澳大利亚人种不多，他们按自己的生活方式生存。

一、印度尼西亚

印度尼西亚共和国（The Republic of Indonesia），首都雅加达。印度尼西亚是亚洲最南端的国家，领土由苏门答腊岛、爪哇岛、巴厘岛等17508个大小岛屿组成。是一个名副其实的万岛之国，也是世界上最大的群岛国家。

“印度”（Indo）一词在梵文中是“海”的意思，而“尼西亚”（Nesia）来自希腊语，是“岛屿”的意思，印度尼西亚即“海岛国”①。

爪哇猿人化石的发现，使人们了解到印度尼西亚远在距今50万~30万年，人类祖先就在这块土地上活动了。大约在4万年前，这里的原始居民进入氏族社会，也懂得使用石器和一些简单的工具去狩猎、捕鱼，采集各种食物来生活。

印度尼西亚是东南亚最大的国家，人口居世界第五位。有100余个民族，最大的部族为爪哇族，次为巽他族，余为米南加保族、马来族、亚齐族、巴厘

① 参看李金兰著《印度尼西亚·千岛牵手》，第2页，广西民族出版社，2006年。

族等。

我国的《汉书·地理志》记载，公元前2世纪后半叶的叶调国有可能是印度尼西亚最早的奴隶制国家。叶调是当时的译名，它就是今日的爪哇。从公元3世纪至7世纪，在现今印尼的领土上又先后出现过达鲁马（在爪哇岛，约建立于公元400年）、古戴（加里曼丹东部，建于公元400年前后）、婆尼、马来由、都朗巴望、诃陵、巴厘等王国。公元6世纪后，各地不断爆发奴隶起义，印尼社会便开始由奴隶制社会进入封建社会①。

室利佛逝（Sriwijaya）是东南亚7至13世纪里著名的海上帝国，疆域辽阔，其中心地就在印度尼西亚的苏门答腊。室利佛逝在7世纪末国势强盛，拥有军队和庞大的海军，先后征服邦加、末罗游、多郎婆皇、多罗磨国、伊散纳王国、羯荼国（Ke－dah，马来半岛）、加里曼丹西部，控制中西交通贸易要冲马六甲海峡。其属国包括蓬丰、登牙侬、凌牙斯加、吉兰丹、佛罗安、日罗亭、潜迈、拔沓、单马令、加罗希、马林冯、新拖、兰蓖、蓝无里、细兰（斯里兰卡）等②。13世纪，东爪哇建立了印度尼西亚的封建帝国——麻喏巴歇王国（Kerajaan Majapahit，1293～1478），这是一个崇拜印度教的古国，其势力远及马来半岛和菲律宾③。

印度尼西亚的文化发展史与海上贸易、外界的宗教以及欧洲列强的殖民统治等有着重要的关系。大约在公元1世纪，印度教和佛教随着南印度商人进入东南亚而传入，有些印度婆罗门教教徒也逐渐定居印度尼西亚，并与印度尼西亚人通婚。7世纪时，印度尼西亚还成为东南亚的佛教中心，我国的唐朝高僧义静曾到室利佛逝学习佛教经文。大约在公元8至9世纪，印度尼西亚的爪哇岛建造了两大世界著名的宗教古迹：一是佛教建筑婆罗浮屠塔（Candi borobudur），俗称“千佛塔”；另一个是印度教古迹普兰班南陵庙（Candi prambanan）。

公元13世纪，伊斯兰教也随海上贸易的发展进入印度尼西亚，并逐渐成为向东南亚传播伊斯兰教的据点④。

公元16世纪，印度尼西亚先后遭受葡萄牙、西班牙和英国的入侵；1511年，葡萄牙踏上安汶岛；1596年荷兰用武力将葡萄牙人排挤出印度尼西亚；荷兰殖民者疯狂掠夺和剥削印度尼西亚人民，激起印度尼西亚人民的反抗；1602年，荷兰成立“东印度公司”，兼行政职权；1899年改设殖民政府，以加强对印度尼

---

① 参看武文侠著《印度尼西亚》，第21页，世界知识出版社，2001年。
② 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，第329页，上海辞书出版社，1995年。
③ 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，第387页，上海辞书出版社，1995年。
④ 参看武文侠著《印度尼西亚》，第81～85页，世界知识出版社，2001年。

西亚的统治；1942 年 3 月，第二次世界大战日本帝国进攻爪哇，荷兰殖民者不战而退；1945 年 8 月，日本战败投降后，印度尼西亚爆发八月革命，随之于 8 月 17 日宣告独立，成立印度尼西亚共和国，颁布第一部宪法；1963 年 5 月，收复被荷兰殖民者占领的西伊里安①，从而实现国家的独立和统一。

二、马来西亚

马来西亚（Malaysia），首都吉隆坡。据了解，马来西亚东部的沙捞越境内姆卢山上有世界上最大的洞穴群，其中沙捞越尼亚（The Niah Caves）洞穴占地约 3103 公顷。考古学家在此洞穴内发掘出人类头盖骨和铁制、骨制、石制工具，证实了 4 万年前至公元 1400 年间，这里生活着早期的人类——尼亚人。

在马来西亚北部的吉打州，濒临海洋，土壤肥沃，很适于水稻的种植。公元初，这里就出现一个羯荼国，曾经繁荣一时，后来（大约在 6 世纪）被印度王国消灭。吉打州布央谷地区发掘出的印度古墓，证实了印度人曾在此建立王朝，统治这一地区。也因此，该地区的文化曾受印度文化的影响。

公元 1 ~ 7 世纪，马来半岛南部相继出现了羯荼国、狼牙修、丹丹等许多大大小小的邦国。这些邦国也与中国有交往。汉代以后，这些古邦国与中国的交往日益增多，并建立了官方关系。公元 5 世纪一直到中国唐朝时代的数百年时间里，这些邦国曾多次派使臣到中国进行友好交往。公元 7 世纪，马来半岛被苏门答腊的室利佛逝王国（海上帝国，其中心属于印尼古国）统治②。

史书记载的满剌加国（Malacca），即马六甲王国（Kerajaan Melaka，公元 1402 ~ 1508 年），是马来西亚历史上最重要的王国③。

15 世纪，马来西亚历史上最为鼎盛的王国——马六甲王朝（Melaka）崛起。马六甲王朝的盛兴，使马来西亚的政治、外交、经济、文化、艺术等得到充分的发展，同时也吸引了印度、阿拉伯等许多国家前来经商。马六甲海峡又是一个东西方交往的海上要道。中国明朝时期与马六甲王朝的交往频繁。1411 ~ 1419 年，马六甲王朝第一任苏丹拜里米苏拉曾两次率领数百人的团队到明朝访问。中国明朝也派遣使臣到马六甲王朝访问，其中最为浩荡的远洋航海家郑和七次下西洋，五次到达马六甲，受到热情接待。在马来西亚的汉人庙宇里，郑和的雕像被当地华人供奉为神。

---

① 参看李树藩主编《最新各国概况》，第 108 ~ 111 页，长春出版社，2002 年；另参看赵锦元著《世界民族通览》，第 315 ~ 317 页，中央民族大学出版社，2000 年。

② 参看李家禄著《马来西亚》，第 14 ~ 16 页，重庆出版社，2004 年。

③ 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，第 30 页，上海辞书出版社，1995 年。

2009 年 4 月，笔者到马来西亚考察。导游让游客们参观的景点中，有不少属于 16 世纪西方殖民主义者进入这个“寓言中的东方香料之岛”留下的遗迹。

1509 年，葡萄牙殖民者的军舰入侵满剌加王国，开始对马六甲进行了 100 多年的殖民统治；1641 年荷兰殖民主义者取代葡萄牙，统治马来半岛南部 150 年；1786 年英国开始入侵马来亚，19 世纪 20 年代，马来亚逐渐沦为英国殖民地；1941 年 12 月，日本发动太平洋战争，马来半岛落入日本人手中，马来西亚人民对日军的侵略进行英勇顽强的抵抗；1945 年 8 月日本投降，马来亚又重新沦为英国殖民地；马来亚人民继续斗争，于 1957 年 8 月 31 日正式宣告马来亚联合邦独立，宣告英国在马来亚 171 年的殖民统治彻底结束①。

三、菲律宾

菲律宾共和国（The Republic of Philippines），首都马尼拉。菲律宾位于赤道北端，是东南亚的群岛国家，它北隔巴士海峡与中国台湾省隔海相望，其东濒太平洋，西临中国南海。菲律宾有 7107 个岛屿，主要岛屿有 11 个，吕宋岛最大，其次是棉兰老岛。

菲律宾是一个以马来族为主的多民族国家，全国共有 90 多个民族。其中有一些人数极少，实际上只是部落集团。全国所有民族，除某些种族不同的外来移民集团外，都讲南岛语系语言。这些民族大致可分为四大类：

第一类，是北部和中部信奉基督教的民族，在人数上占绝大多数；

第二类，是南部信仰伊斯兰教的民族，通常统称摩洛人；

第三类，是内地山区诸部落，信奉各自的部落宗教；

第四类，是具有尼格利陀人种特征的阿埃塔人。阿埃塔人与其他民族和部落显然不同，尚处于社会发展的早期阶段。

信奉基督教的民族是较晚从印度尼西亚迁来的移民，因而在精神文化和物质文化方面与印度尼西亚各族有许多共同点。他加禄人、比萨扬人和比科尔人是人数最多、经济最发达的民族。

公元 10 世纪以前，菲律宾就有麻逸、苏禄等国，尔后又出现吕宋、冯嘉施兰等王国，1543 年西班牙殖民者开始侵入，并用其王储菲利浦（Felipe）的名字命名一些岛屿为菲律宾（Philippines），后来成为国名②。

---

① 参看李家禄著《马来西亚》，第 14 ~ 20 页，重庆出版社，2004 年；另见《剑桥大学东南亚史》。

② 参看赵锦元著《世界民族通览》，第 308 ~ 309 页，中央民族大学出版社，2000 年；另见姚楠主编《东南亚历史词典》，第 365 页，上海辞书出版社，1995 年。

伴随殖民统治而来的是争取当地居民皈依基督教的坚定不移的传教活动，到西班牙统治后期，除某些山区部落和南方棉兰老岛的剩余穆斯林外，菲律宾的大多数人已经改信基督教。菲律宾也成为基督教传教团体取得成功的唯一亚洲国家，这主要是因为菲律宾不同于印度、中国、朝鲜、日本或东南亚其他地方，它没有任何形诸文字的或成熟的当地宗教传统。当西班牙人来到时，伊斯兰教刚刚开始向棉兰老岛渗透，但这一大群岛屿中的大多数在文化上基本处于部落水平，他们信仰的是形形色色的精灵崇拜，既无书面经籍，也无哲学和神学传统。西班牙语也成了受过教育的菲律宾人彼此交流的语言，因为那里原先不存在任何共同语言，地区间的语言差异极大。传教活动包括办学，一个新的上流知识阶层开始形成①。

伊斯兰教传入棉兰老岛和苏禄群岛的时间在 15 世纪。16 世纪中期出现两个苏丹王国。1565 年西班牙在宿务岛建立永久性殖民地，1571 年占领马尼拉，自此对菲律宾进行长达 300 多年的殖民统治。菲律宾人民经常举行起义，但都未能把欧洲列强赶走。1898 年 5 月 1 日美国海军在马尼拉湾歼灭了西班牙舰队。菲青年军官阿奎纳多于 6 月 12 日宣布独立，成立了菲律宾历史上第一个共和国，阿奎纳多任总统。同年 12 月 10 日，美国通过对西班牙战争后签订美西“巴黎和约”占领了菲律宾。此后发生了美菲战争，经过两年战事，菲律宾沦为美国殖民地。1935 年 11 月，菲律宾成立“自治政府”，但并没摆脱美国的殖民统治。

1942 年，菲律宾被日本占领。第二次世界大战后，菲律宾又陷入美国的统治之下。1946 年 7 月 4 日菲律宾宣告独立②。

第二节　中南半岛各国简史

中南半岛的越南、柬埔寨、泰国、老挝、缅甸等国家与我国广西、云南等省（区）接壤或属近邻。在古代，不同国家的边境地区，不同国籍的相同民族跨境迁徙、交往、经商、通婚、探亲、居住等会比较自由。古代亚洲大陆的西南地区，国与国之间有许多相同的民族，是因为这些地区的边境线太长、国界的划分也不十分明确，各国对边疆的政策也比较宽松，边民比较容易自由地往来。就云

---

① 参看［美］罗兹·墨菲著，黄磷译《亚洲史》，第 327 页，海南出版社、三环出版社，2006 年。

② 参看：李树藩主编《最新各国概况》，第 258 页，长春出版社，2002 年；另见赵锦元著《世界民族通览》，第 308～315 页，中央民族大学出版社，2000 年。

南省来说，云南与周边国家跨境而居的民族就有10余个。

一、越　南

越南社会主义共和国（The Socialist Republic of Viet Nan），首都河内。越南位于中南半岛的东部，与中国、柬埔寨、老挝毗邻。

越南是一个多民族国家，据1978年统计，越南共有54个民族。越族为主要民族。以人口多少为序排列：越族（京族）、岱依族、泰族、汉族、高棉族、芒族、赫蒙族（苗族）、瑶族、嘉莱族等①。越南语至今未定，一说属南亚语系孟高棉语族，一说是汉藏语系壮侗语族或汉藏语系中的独立一支。越南语分3个方言区，即以河内为中心的北部方言区、以顺化为中心的中部方言区和以胡志明市为中心的南部方言区。北部方言定为越南标准语②。

越南在古代一直沿用汉字，后来，在汉字的基础上创立了喃字，一度存在着汉字与喃字并存的现象。16世纪初，西方传教士进入越南后开始创立拉丁化文字，20世纪初期，这种文字取代了汉字，成为国文③。

中国的历史书籍里越南曾被称为交趾、九真、日南3郡。东汉称交州。公元679年，唐朝改交州都督府为安南府。

939年吴权起兵称王，独立。公元968年，“大瞿越国”摆脱中国北宋的统治，建立独立的封建国家。此后，越南先后经历丁朝、前黎朝、李朝、陈朝等封建国家。1428年，黎利建立了后黎朝，改国号为“大越”。1802年，建立阮朝，完成全国统一，1804年正式定国号为越南。

有关越南的文化发展史，有一外文书籍写道：“Chinese influence on the cultures of Southeast Asia has been a factor for centuries，especially in Vietnam，Chinese colony for more than a thousand years（中国文化对东南亚的影响有深远的历史，尤其越南，受中国殖民统治了千余年）。”④

这段文很显然地将越南在公元939年（五代的后晋、后汉战乱时期）从古老的中国独立出去，与欧洲列强侵略东南亚各国，并用武器和军队，将这些国家的国王赶下台，对东南亚各国人民进行奴役，掠夺这些国家的丰富资源，殖民统治东南亚各国，这两种完全不同的概念，全给混淆了。

---

① 参看利国、徐绍丽著《越南民族》，第1~3页，华夏出版社，1989年。

② 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，第396页，上海辞书出版社，1995年。

③ 参看利国、徐绍丽著《越南民族》，第4页，华夏出版社，1989年。

④ 参看［美］*The Garland Encyclopedia of world Music. Vol.* 4：*Southeast Asia.* p. 69，Garland Publishing，INC. New York and London，1998.

19 世纪中叶，法国入侵越南。1884 年，越南阮朝与法国签订《顺化条约》，承认法国对越南的保护权。1885 年，中国清朝政府与法国签订了《天津条约》，承认越南是法国的保护国，结束了与越南的“藩属”关系。法国占领越南后，全面推行“分而治之”的殖民政策，将越南分割为南圻（交趾支那）、中圻（安南）、北圻（东京）三个部分，并将这三个地区与柬埔寨、老挝一起拼凑成“法属印度支那联邦”，集大权于法国总督一身。

第二次世界大战中（1940 年 9 月），法国与日本签订了“日法河内协定”，越南又成为日本殖民地。1945 年 9 月 2 日胡志明主席在河内发布《独立宣言》，宣布了越南民主共和国的诞生。1946 年 12 月法军对越南发动全面武装进攻，越南进入“抗法战争”时期。1954 年，抗法战争取得胜利。但随之而来的是美国的入侵，南北割据，1975 年，抗美胜利，南北实现统一。1976 年 4 月，越南改国名为越南社会主义共和国①。

二、柬埔寨

柬埔寨王国（Kingdom of Combodia），首都金边。

柬埔寨位于中南半岛的南部，东和东南邻越南，西与西北接泰国，东北毗连老挝，西南濒临泰国湾。面积 181035 平方公里，人口约 740 万（1987 年），高棉族占 80%，是以南亚语系孟高棉语族民族为主的国家。

公元前 15 世纪，柬埔寨的本土居民已进入相当发达的新石器文化时期。约公元 1 世纪下半叶开始形成国家，中国史籍称之为扶南。以农业和海上贸易著称。受印度宗教及文化的影响较深②，建立举世闻名的吴哥古迹。大约在 13 世纪之后，柬埔寨受周边国家的影响，大多数人也都信仰了南传上座部佛教。

公元 1 世纪，柬埔寨古国先后出现扶南、真腊、吴哥等王国。公元 9 ~ 13 世纪，是柬埔寨吴哥王朝最强盛的时期，这时建造了雄伟的世界著名的吴哥窟（印度教、佛教与本国宗教融合的大寺庙）。从吴哥古迹的建筑与雕塑中可以看到高棉人的信仰，以及歌舞表演和雕刻技艺等文化艺术，均走在东南亚的最前列。

13 世纪，吴哥经历一段辉煌的历史后，走向衰败，吴哥王朝被强大的暹罗（泰国）军队攻占。大约在 1432 年，吴哥城除了战争外，也许还有自然灾害，或者是疾病、瘟疫等缘故，迫使这里的人们逃离这个灾害不断的城市。从此，吴哥逐渐被湮没于丛林中，以至成为这些地区民间传说中的鬼城——被邪魔诅咒的城

---

① 参看李树藩主编《最新各国概况》，第 340 ~ 344 页，长春出版社，2002 年。
② 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，第 305 页，上海辞书出版社，1995 年。

市。1858 年，法国探险家亨利·穆奥根据当地的民间传说，聘请这里的村民带路，在密林里，探险家终于找到这个被遗弃了几个世纪的世界著名古城——吴哥①。

当东南亚成为欧洲列强争夺的战略要地时，柬埔寨也没能逃脱被殖民统治的命运。从此战乱频繁：1863 年，柬埔寨沦为法国保护国；1940 年，柬埔寨又被日本占领；1945 年日本投降后，法国又重新控制柬埔寨。

1953 年 11 月 9 日柬埔寨王国宣布独立。1954 年 7 月法国被迫同意撤出侵柬军队。

1970 年 3 月 18 日朗诺发动政变，推翻西哈努克亲王领导的王国政府，23 日西哈努克亲王在北京宣布成立柬埔寨民族统一阵线，5 月 5 日成立以宾努亲王为首相、乔森潘为副首相的柬埔寨王国民族团结政府。1975 年 4 月柬埔寨解放。

1976 年 1 月柬埔寨改国名为民主柬埔寨。1978 年越南入侵柬埔寨。1991 年 10 月柬埔寨结束长达 13 年的战争。

1993 年 9 月 23 日，西哈努克亲王宣誓登基，成为柬埔寨国王，改国名为柬埔寨王国②。

三、老　挝

老挝人民民主共和国（The People's Democratic Republic of Laos），首都万象。

老挝位于中南半岛的中部，是东南亚唯一远离大海的内陆国家，其北面与中国接壤，东邻越南，南连柬埔寨，西接泰国。面积 236800 平方公里，人口约 600 万。老挝是一个古老保守的农业国，尽管人均年收入只有 491 美元，没有通衢大道，也没有摩天大楼③，却到处都能看到秀丽的山水和绿色的自然风光与朴实的人民自由自在地生活。

2000 年 8 月，老挝中央建国阵线召开关于老挝族群名称的一次专门研讨会，公布老挝的民族有 49 个，共分为 4 个族群：佬泰族、孟高棉族群、汉藏族群和苗瑶族群④。老挝全国 90% 的居民信仰佛教。

大约公元 2 至 3 世纪，老挝出现一些部落国家或城邦。其中主要有堂明（道明）、真腊（征服扶南前的旧真腊）、文单（陆真腊）、挝国（孟骚、澜沧国）等。公元 14 世纪，法昂征服境内各地领主，首创统一的封建王国——澜沧王国，

---

① 参看卡门著《柬埔寨五月盛放》，第 79 页，中国青年出版社，2004 年。
② 参看李树藩主编《最新各国概况》，第 50 页，长春出版社，2002 年。
③ 参看傅早芳著《老挝落尽繁花》，第 4 页，青岛出版社，2007 年。
④ 参看黄兴球著《老挝族群论》，第 4 页，民族出版社，2006 年。

奠定了疆域（与今天的疆域大致相同）。在澜沧王国立国350余年间，逐步健全了封建统治体制，确立南传上座部佛教为国教，发展了经济、文化。其间还抗击过越南黎朝、缅甸东吁王朝的入侵或占领。1707年以后，分裂为琅勃拉邦澜沧王国、万象澜沧王国、占巴塞王国和川圹王国。1778年起先后沦为暹罗、越南的属国或属地①。

1893年，老挝沦为法国保护国。1940年9月被日本占领。

1945年10月12日独立，成立伊沙拉政府。1946年法国再次入侵，伊沙拉政府解体。1950年爱国力量在桑怒召开全国人民代表大会，重建伊沙拉阵线，成立了以苏发努冯亲王为总理的老挝抗战政府。

1954年7月法国被迫签署关于印度支那问题的日内瓦协议，法国军队撤出老挝。不久美国取代法国。1962年美国被迫签订关于老挝问题的日内瓦协议，老挝成立了以富马亲王为首相、苏发努冯亲王为副首相的联合政府。1964年，美国支持亲美势力破坏联合政府，进攻解放区。老挝军民在爱国阵线领导下进行英勇的抗美救国战争。

1973年2月老挝各方签署了关于在老挝恢复和平和实现民族和睦的协定。

1975年12月，老挝召开全国人民代表大会，废除了君主制，成立老挝人民民主共和国②。

四、泰　国

泰王国（The Kingdom of Thailand），首都曼谷。

泰国是一个非常美丽，又有悠久历史的国家。人类很早就在这块土地上活动。史学家认为，公元初，最早出现在泰国的国家是孟人建立的。此时，孟人在中南半岛是最强盛的民族之一。据中国史书记载，公元3世纪前，有林阳、金邻等国家建立于湄南河盆地。6世纪后，孟人在湄南河下游建立了堕罗钵底国，中国史籍称其为“堕和罗”、“投和”。堕罗钵底国以今日的那空巴统为中心，东到孔敬，西至干乍那武里，南至叻武里府，北达猜纳府。

我国唐代《通典》记载，其国“有佛道，有学校，文字与中夏不同。讯其耆老，云：王无姓，名齐杖摩。其屋以草覆之。王所坐塔，圆以佛塔，以金饰之，门皆东开，坐亦向东”③。10世纪，随着柬埔寨吴哥王朝——高棉帝国的强

---

① 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，第135～136页，上海辞书出版社，1995年。
② 参看李树藩主编《最新各国概况》，第199页，长春出版社，2002年。
③ 参看［唐］杜佑著《通典》，第2669页，岳麓出版社，1995年。

盛，堕罗钵底国被吴哥征服，成为吴哥王国的属地。

13 世纪前，柬埔寨吴哥王国是中南半岛的强国。当时，泰国领土上的不少部族、部落国家都隶属吴哥王国管辖。公元 13 世纪，吴哥王国渐渐衰微。此时，泰国地区的泰族崛起。公元 1238 年，原隶属吴哥王国的邦央泰族首领坤·邦克郎刀联合了孟叻的泰族首领坤·帕孟，乘吴哥王国势力削弱之机，带领泰族人民起来争取独立。坤·邦克郎刀和坤·帕孟乘胜攻克吴哥王国在泰北的政治中心素可泰城，驱逐了吴哥王国的统治势力，建立了以泰族为主体的素可泰王国。星·邦克朗刀成为这个新兴王国的第一任统治者，尊号为“室利·膺沙罗铁”，此即中国史书所称的“暹国”①。

素可泰王国建立后，很快向四周扩张。到坤兰甘亨国王统治时期（1275～1317 年），素可泰王国已成为中南半岛上的一个强国。元朝周达观撰有《真腊风土记》，其中有关于暹罗国的记载。

1349 年，当泰国北部的素可泰王国衰微时，湄南河下游的素攀太守乌通在周围扩张势力，就在这一年，他率领人马到阿瑜陀耶，在那里兴建城池，宣布脱离素可泰，建立阿瑜陀耶王国，乌通王号拉玛铁菩提②。

阿瑜陀耶王朝建立后，迅速征服了湄南河中下游部分地区。柬埔寨成了阿瑜陀耶的附属国。阿瑜陀耶的势力远达马来半岛南端的马六甲，成为中南半岛上的强国。

16 世纪中叶，缅甸东吁王国日渐强盛。从 1549 年起，缅军开始大举进攻阿瑜陀耶。1569 年，缅王莽应龙利用阿瑜陀耶的内部矛盾，征服了阿瑜陀耶。以后的 15 年，阿瑜陀耶重新获得独立。1765 年，缅王孟驳乘阿瑜陀耶国力衰弱之机，派大军进攻阿瑜陀耶，于 1767 年占领了阿瑜陀耶城。阿瑜陀耶王朝历经 417 年，至此结束③。

1767 年 10 月，任军队长官的郑信部队歼灭了驻守在阿瑜陀耶城里的缅军，光复了阿瑜陀耶城。由于阿瑜陀耶城已被缅军烧成废墟，郑信便在阿瑜陀耶南部的湄南河西岸的吞武里建立了都城。1767 年 12 月，郑信登基为王④。

1782 年，吞武里王朝内部发生宫廷政变，郑信王被废黜。吞武里王朝被推翻后，郑信王手下的部将昭披耶却克里被加冕为王，为拉玛一世（1782～1809 年），史称曼谷王朝或却克里王朝。

---

① 参看田禾编著《泰国》，第 82 页，社会科学文献出版社，2005 年。
② 参看朱振明主编《当代泰国》，第 104～115 页，四川人民出版社，1993 年。
③ 参看朱振明主编《当代泰国》，第 104～115 页，四川人民出版社，1993 年。
④ 参看朱振明主编《当代泰国》，第 104～115 页，四川人民出版社，1993 年。

拉玛是取自泰国民间传说的一位英雄。拉玛一世是当今曼谷王朝的奠基者，原名通銮，是郑信的同窗好友，阿瑜陀耶王朝后期曾任叻丕府的军政长官。阿瑜陀耶王朝灭亡后，他于1768年投奔了郑信，成为其手下的一员大将，在驱逐缅甸侵略军和国内统一战争中立下汗马功劳。吞武里王朝后期，被晋封为昭披耶却克里，执掌吞武里王朝的军政大权。1782年，吞武里发生内乱，昭披耶却克里从柬埔寨前线回宫，自立为王，开创了曼谷王朝，亦称却克里王朝。拉玛一世王是当今泰国国王拉玛九世王的祖先①。

1896年1月，英、法签订条约，规定暹罗为英属缅甸和法属印度支那之间的缓冲国，使之保持独立国地位。1932年6月24日发生资产阶级革命，废除君主专制，实行君主立宪，成立议会。1939年6月24日改国名为“泰王国”，简称“泰国”。1941年12月日军进驻泰国，翌年泰国向英、美宣战。1945年日军退出，同年9月7日恢复暹罗名称。1949年5月又称泰王国②。

五、缅　甸

缅甸联邦（The Union of Myanmar），首都内比都。

缅甸是中南半岛最大的国家。根据有关资料记载，公元前6世纪，缅甸中下部地区及沿海地带已有孟人、骠人和若开人活动。骠人约于公元前443年在缅甸中部地区建立了室利差旦罗王朝③。公元前518年，藏缅语族的若开人也已在缅甸西南沿海地区建立了若开王朝。公元825年，孟族国王达末拉也在缅甸南部建立了孟族王国④。

缅甸古代的王宫——室利差旦罗城，据说有两道护城河和一道结实的琉璃砖墙，护城河的河堤也是用琉璃砖砌成的⑤，可想而知，其宫殿一定很雄伟。但由于中南半岛的民族很复杂，自古以来，民族与国家之间的征战也极其频繁，而且一旦一方获胜，不仅对百姓掳掠烧杀，还会焚毁战败国都市，使古城荡然无存。缅甸与泰国的战争，泰国与吴哥王朝的战争等等，胜者往往会对战败国采取极不光彩的野蛮破坏。如今，史学家们只能依靠极少的碑文，从古废墟中去艰难地查找历史，也因此，东南亚有部分历史，因未能找到有力的文物证据，而留下诸多难于破解的谜。

---

① 参看田禾编著《泰国》，第94～95页，社会科学文献出版社，2005年。

② 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，第334～335页，上海辞书出版社，1995年。

③ 参看［缅］貌丁昂著，贺圣达译，何平校《缅甸史》，第4～12页，云南省东南亚研究所，1983年。

④ 参看北大东方学系编《缅汉词典》，第1251～1253页，商务印书馆，1993年。

⑤ 参看［缅］貌丁昂著，贺圣达译，何平校《缅甸史》，第9页，云南省东南亚研究所，1983年。

学习缅甸史会看到几部重要书籍：《琉璃宫史》（*The Glass Palace Chronicle of the King of Burma*），该史书的编撰始于1829年，历经4年，全书共分两大部分，是东南亚少有的重要历史书籍。大英帝国统治缅甸后，英人哈威（G. E. Harver）编著了一部《缅甸史》，其中有不少史料也来自《琉璃宫史》。在《缅甸史》一书中编制了缅甸历史年代表，并将骠绍梯（公元167年）归入蒲甘王朝①。但缅甸史学家貌丁昂著的《缅甸史》却认为，蒲甘王朝于公元1044年建国，他没有将骠国与蒲甘王朝合为同一个朝代。后来的书籍也认为，骠国于公元9世纪灭亡，缅族兴起，建立蒲甘王朝。之后，缅族在逐渐融合其他民族中成为缅甸的主体民族，并东征西伐统一缅甸②。

史学界、民族学界对骠人是藏缅语族还是南亚语系孟高棉语族一直存在争议。由于骠国在9世纪灭亡后，骠族以及骠语也随之消失了，如今只有很少的碑文中留有骠文。民族历史的研究，有文字与无文字的研究结果会截然不同。史学研究注重历史资料和实物证据。在古文的研究中，史学家可通过文字具有的各种特点判断其内容，但要从极少的古文字里弄清楚一个民族的语言及读音，就不是那么容易的事了。一个已经消失了上千年时间的民族，其语言必定随之湮灭于历史中。没人懂骠语，也就使骠族的许多问题，包括其族系，成了争论的焦点。但笔者认为，关于骠族是汉藏语系藏缅语族还是南亚语系孟高棉语族的问题，应该会有点蛛丝马迹可以论证：

我国《二十四史·唐书卷》中记载，公元802年，骠国曾向唐朝进乐。书中非常珍贵地记录了一些骠语的语音以及这些骠语的含义。笔者将这些骠语与缅语进行对比，也许能够看出点滴骠族语言与缅族语言是否是同一语族的文化。

如：骠语“登伽陀”、“足弹陀”意为金银钱币，缅语“登伽”即钱币，“陀”是附加词；“足弹陀”与缅语“税塞”（Zhweizain）（金箔）的语音、语意接近；“斗羊胜”骠语为“来乃”，缅语“来乃”（Laitnain）的意思是能够追上、追逐到，“乃”在今天的缅语中是胜利；“弥思弥”，根据原文六曰龙首独琴，“此一弦而五音备，象王一得，以畜万邦也”的含义分析，这里的“弥思弥”有可能是指“大象王”，缅语国王为“敏”（Min：），与“弥”同音，大象为“辛”（Hsin），与“思”同音，因此，骠语中“弥思弥”很有可能和缅语一样是指“大象王”；骠语孔雀王的发音为“桃台”，与缅语“岽敏”（Daun min）等语音、

---

① 参看［英］G. E. 哈威著，姚丹译注《缅甸史》，第395～398页，商务印书馆，1957年。

② 参看［缅］貌丁昂著，贺圣达译，何平校《缅甸史》，第4～15、283～292页，云南省东南亚研究所，1983年。

语意均较接近①。

唐书记载的骠语，已有一千多年的历史，骠语与缅语在一千多年前是否一样，我国学者因缺乏研究的依据难以知晓，况且语言是会随着时代的变迁而不断发展的。因此，今天的语言学家只要能够从历史资料中找到30%以上的相同语音、语意的语言，就有依据推测骠人与现在的缅族是否是属于同一个语系的民族了。

此外，从缅甸历史年代表，公元167～387年的六位国王（应是骠族国王）的名字中可以了解到，他们有“子承父名尾字”为姓氏的习俗，如骠绍梯（Pyusawti，公元167年）、梯明尹（Timinyin，公元242年）、尹明拜（Yinminpaik，公元299年）、拜丁里（Paikthinli，公元324年）、丁里姜（Thinlikyaung，公元344年）、姜都律（Kyangduri，公元387年）②。骠人的姓氏文化与中国汉藏语系藏缅语族中的彝族、基诺族、哈尼族一样存在“父子连名制”的现象。这种姓氏上“子承父名尾字”的连接方法，应该是同属血缘民族的习俗，它并没成为一个大区域的文化。为了证实这个问题，笔者查阅了许多有关南亚语系孟高棉语族民族的孟族、高棉人、佤族、德昂族的历史，却未能看到有相似的文化记载。

由此看来，骠人与云南的南诏国的交往，除地理、政治等因素外，他们的族属，与南诏国的彝族、白族等藏缅语族民族的古代语言都有可能比较接近。而缅甸的孟族，因文化上的差异较大，云南省的地方史书中几乎没有记载他们与南诏国有交往。

缅甸历史中有多位国王有显赫的功绩和战绩，如阿奴律陀（1044～1077年）。阿奴律陀统治缅甸时，缅甸大部分地区还处在原始宗教、巫术盛行期，生产生活、文化习俗等，还处于比较落后、愚昧、野蛮的状态。这时，中南半岛比较先进的文化是从印度传入的佛教。阿奴律陀根据国情的需要，力挽狂澜，排除旧信仰，使全缅甸以南传上座部佛教为国教。从那以后，每个男孩在未成年之前，必须在寺庙里学习佛教文化。佛教经文里有历史、天文、地理、法律、道德、哲学、医学等多门类知识，这无疑提高了国民的素质。

此外，从这时期留存的许多古佛塔中也可以了解到，那时的建筑、绘画、雕塑等各种技术已有相当高的水平③。

---

① 古文部分参看《二十四史·后汉书·西南夷传》；《二十四史·新唐书》列传第一百四十七下“骠”，第6306～6314页，中华书局，1979年

② 参看北京大学东方语言文学系缅语教研室编《缅汉词典》，第1247～1256页，商务印书馆，1993年。

③ 参看［缅］*PICTORIAL GUIDE TO PAGAN*，缅甸文化部出版，1975年。

在中南半岛的一些国家的传说里，阿奴律陀是一位骑着魔兽的国王①。

江喜达（1084～1112年）是阿奴律陀国王之子。在缅甸民间，有关江喜达的故事和传说很多，他是缅甸人民心目中的大英雄，是一位勇敢、机智、善良、忠诚，能在最危险的情况下摆脱困境的非常重感情的神奇人物。他的名字也很奇特：缅语“江”是剩下、留下；“喜达”是勇士、战士。也因此，江喜达国王的传奇故事大都讲述了江喜达在战争中出生入死、历尽艰险、勇敢拼搏，能够从死亡线里脱身等等。

关于缅甸朝代的划分众说不一，以下取其一种供参考②：

（1）蒲甘王朝（公元167～1287年）；

（2）彬牙王朝（公元1298～1364年）；

（3）实阶王朝（公元1315～1364年）；

（4）阿瓦王朝（公元1364～1555年）；

（5）东吁王朝（公元1531～1752年）；

（6）贡榜王朝（公元1752～1885年）。

19世纪末是缅甸最黑暗的时期，缅甸与英国进行了三次交战：第一次在1824年；第二次在1852年；第三次在1885年。

缅甸人虽进行了英勇的斗争，仍抵挡不住英国人的枪炮，于1886年1月成了英国的殖民地。缅甸最后一位国王——底博王被英国人从王宫的后门驱逐出宫，缅甸王朝灭亡。

笔者于2003年随云南艺术学院陈坚书记、陈勇副院长、刘锦主任到缅甸访问，并承担翻译。缅甸文化部部长、副部长等国家官员，接见了我们学院的访问团，并进行了友好的交谈。缅甸文化部的艺术办公室主任吴纽温带我们到各地的文化大学艺术院校及缅甸著名的佛塔、博物馆去参观。当我们到缅甸的古都曼德勒市参观了缅甸最后一个王朝——贡榜王朝的大宫殿后，吴纽温主任很伤感地向我们讲述了贡榜王朝灭亡时，有一件事，让缅甸人刻骨铭心地哀伤。笔者从吴纽温主任激动的语气中可以感觉到，缅甸人对英国的殖民统治有难以磨灭的仇恨。

吴纽温说：“我们缅甸的王宫后门，也被称为哀门，是专门为下人或送死人出走的门。在缅甸的传统中，这后门，别说国王，就是宫廷里的宫女、侍卫，也不愿意从后门出入。可是，大英帝国深知我们缅甸人的习俗与宫廷礼仪，为了从

---

① 参看［缅］貌丁昂著、贺圣达译《缅甸史》，第29页，云南省东南亚研究所，1983年。

② 参看北京大学东方语言文学系缅语教研室编《缅汉词典》，第1247～1251页，商务印书馆，1993年。

精神上统治我们的人民，他们下足了工夫去研究、打击缅甸人民对自己国王（民族精神支柱）的尊崇。他们故意将我们王朝最后一任国王——底博王，从王宫的哀门驱逐出宫，流放到印度孟买地区的一个小岛。”

笔者虽读过很多缅甸历史，却不知道缅甸的底博王会遭受如此大的侮辱。1916 年，这位缅甸的末代国王客死异乡。

从英帝国进入缅甸起，缅甸人民就开始反抗侵略者。但人类历史上的战争，是科技、富强、先进与落后的较量。尽管我们人类史上的战争，非正义行为的侵略者人数不多，但他们还是能够依靠先进的武器去战胜拥有庞大军队的落后者。

当然，正义是可以战胜邪恶的，但必须经历漫长的艰苦努力，得到社会各阶层人民的支持，才能获得胜利。

1886 年，当缅甸沦为英国殖民地后，反英侵略的游击战争、学生运动、农民起义、德钦运动（“德钦”即主人，也就是当家做主的主人运动，其中一部分德钦党人成为缅甸共产党的领导人）等各种运动，一浪推一浪。此后，1942 年，日本打败英军占领缅甸。1947 年，缅甸国父——昂山将军在争取到独立时被英国特工枪杀。1948 年 1 月 4 日，缅甸终于在长期的艰苦斗争中战胜了侵略者，获得了独立①。

思考题：

1.（简述题）室利佛逝（Sriwidjaja），是指一个古国，还是指以某个古国为主的其势力范围包括东南亚沿海多国的海上霸权？

2.（填空题）东南亚国家将伊斯兰教定为国教的有（　　），将天主教定为国教的国家是（　　），信仰汉传佛教的国家是（　　）。

3.（选择题）古代大瞿越是指（　　）；古真腊是现在的（　　）。

A. 泰国　　B. 越南　　C. 柬埔寨　　D. 老挝

4.（选择题）泰国的古称是（　　）；缅甸中下部地区曾有一古国到中国唐朝进乐，《新唐书》称该古国为（　　）。

A. 澜沧王国　　B. 骠国　　C. 安南　　D. 暹罗

5.（论述题）欧洲列强殖民统治东南亚国家的兵力并不多，但他们为何能够占领这些国家百余年？

6.（论述题）东南亚国家为何成为世界列强争夺的地方？

---

① 参看贺圣达著《当代缅甸》，第 102～143 页，四川人民出版社，1993 年。

第三章　世界三大宗教对东南亚文化的影响

谈到宗教，不能不让人惊异，宗教在人类文化发展史中，虽给人们带来许多辉煌的成就，但宗教也很让人悲哀。今天，人们在了解自己的文化发展历程中，不难感触到，人类历史中最容易引发的大冲突、大灾难大致会有以下三种：

第一，是民族。人类历史上民族与民族之间产生冲突的事情是比较常见的现象，尤其是自己民族的利益受到伤害时，民族之间的冲突会表现得很激烈，甚至可以引发一个国家与另一个国家的战争。

第二，各种扩张主义。殖民主义、帝国主义发动的战争，以及20世纪初日本帝国所谓的建设“大东亚共荣圈”等均带着堂皇的进步面具，去蒙骗其国民，为侵略他国，去干伤天害理的屠杀，去为野心家卖命，占领别国的领土和资源，从而引发世界各国人民手拿武器去与战争狂进行正与邪、神与魔、侵略与反侵略的世界大战。

第三，是宗教。当今世界，有许多的冲突、血案、战争都是由于宗教的过激行为引起的，因此，宗教虽给人类的进步带来许多精彩绚烂的文化和艺术，但宗教若忽视文明与进步，不能克制极端的暴力行为，就有可能在将来为消灭他们的敌人，而导致毁灭全人类的所有文明。

世界三大宗教，无论是伊斯兰教的《古兰经》、基督教的《圣经》、佛教的各种经书里都同样教导人们做好事，不要干伤天害理的坏事。但是，我们人类的文明发展到今天，仍没能用自己最优秀的文化去制止各种暴力冲突和战争。人类的文明史虽有数千年，却常用野性世界的暴力去反对暴力。我们似乎很难用自己最灿烂的文化，用沟通、理解、宽容、法律、民主、科技、理性、制度、文明、音乐来反对野蛮的战争和屠杀。

人类善于使用暴力的具体原因虽很复杂，但归根结底是“美丑”分辨能力的缺失造成的。尽管人类优美的音乐在民族、宗教、国家的冲突中还不可能起到决定性作用。但人们一旦明白，只有通过文明谈判的手段，才能够解决争端时，音乐就可以用其美妙的旋律与歌词来感动世界。宣扬文明、理性、法律、沟通，

才是人类明智的行为。

人类数千年的文明史既坎坷、曲折、精彩、智慧、绚丽、发达、进步，又充满着残暴、野蛮、血腥和愚昧。人类文明发展到今天，在谈论美学时，美学家们会更多地从商业角度，去推选建筑、绘画、雕塑、美女、歌星、影星的名次排列，并沉迷于美女文化与外在的美色中，却很少根据人类极为重要的内在心灵、文明行为、思维层次的高低进行细致的划分。笔者就借此话题，试将人类“美学”的要点——人类内在心灵的思维发展，从最低级向高划分为 7 个层次：

（1）野蛮阶段。人类属杂食类动物，早期的人类，与猩猩，以及其他食肉动物一样的残暴，他们每天都在寻找食物、弱肉强食，与同类争夺领地、抢夺族群的统治权与异性的交配权。

（2）情感朴实期（文明的起始）。人类毕竟是动物界最优秀奇特的物种，也是情感最为丰富又最复杂的动物，当他们进化到公元前三四千年时，已逐渐懂得寻找文明，懂得思考人与其他动物的区别，尤其人类的群居生活，使人与人之间的感情得到更深的培养，他们集体狩猎，一同种植粮食，分配食物，也会相互照顾族群里的弱小者，世界四大古代文明的诞生，逐渐把人类引向文明的道路。

（3）为利益而生。人的思维发展不会是一种直线向前生长的状态，人对事物的认识犹如螺旋加波浪式的曲线形交叉向前伸展，正因为人性中的另一面存在野蛮与自私的成分，人最可贵的“情感基因”会反复地被个人利益的占有欲给抛弃了，人类族群中有一部分人又一次回到野蛮时期的思维状态，他们再次为食物、欲念、利益、钱财、名利、地位的争夺而生存，甚至会用极其残酷的手段占有别人的财物，贪得无厌。

（4）文明礼仪的盛行。当人类经过漫长的战争拼杀与野蛮的生活之后，人类会深感人与其他动物的区别在于懂得文明与礼仪的重要，此时，邪恶、残暴、贪婪、自私、霸道与野蛮不得人心，而讲文明、礼仪、道德、理性、善良会得到人们的歌颂和大力赞扬，从我国的《诗经》、《论语》、《孟子》等著作中均可看到古人在这方面的精辟论述。

（5）大群体思想。人类社会发展到一个时期，为适应封建王朝、宗教、政党、民族的需求，就会产生“大群体思想”，这是人类社会学中极端深奥、复杂、庞大的课题，本文的主题是音乐与美学，恕不在这个问题上展开探讨。“大群体思想”有正邪之分，邪者的思维会徘徊于前面最低 1 级“野蛮阶段”与低 3 级“为利益而生”的层次上；正者将引导人们向文明与进步迈进，并在社会与自然界的集体生存斗争中不断充实自己，提高各方面的知识。

（6）国家概念。早在奴隶制度时期，人类就已有国家的概念了，但笔者在这里讲的是人的思维层次，它与人类社会发展史，非属同一条发展线。实际上，人类社会发展到今天，并非所有生存于现代发达国家的公民，就一定会有国家的概念；甚至一些受过高等教育的贪官和奸商（真正的商人是对人类很有贡献的经济学家），虽都获得很高的学历，但他们的行为因缺乏本文“美学”的修养，其心灵仍然停留在最低1级“野蛮阶段”与低3级“为利益而生”的层次上；而只有那些把自己融入国家的生活、工作，个人利益服从国家的利益，为国家的繁荣、进步、和谐、文明、民主、发展去出力，也能为国家不惜牺牲个人的性命去奋斗的人，才真正具有国家的概念。

（7）全人类观念。人类要从国家概念进入到全人类观念，还需要经历很漫长的路。今天，能够为人类的进步，用行动去保护环境的人，虽然还不是大多数，但至少，我们中间已有许多人能够站在全人类的视野上去看世界，并为之奋斗了。他们深知一个人的价值并不在于权力、地位、钱财的拥有量，而在于其能否对人类社会的文明与进步作出贡献，尤其是在21世纪，人们太需要从全人类的未来出发去考虑大自然的保护、各民族优秀文化的保护、地球的保护、全人类的保护！

当我们大致了解人类文明的演进以及思维层次的高低时，我们就会对个人利益、民族主义、宗教情绪、国家概念等有一个比较理性的认识，对今天那些仍然徘徊于最低1级与低3级层次思维的贪官、奸商、“物质利益”霸占者，也就会看得更透彻了。

也许读者认为，笔者谈论的音乐学与社会、民族、宗教等学科的关系不大，但笔者认为，思维层次、观念、人性、情感、文明、进步与音乐文化的形成休戚相关，甚至每个音乐作品都呈现出上述思维的不同层面。就拿世界著名歌星迈克尔·杰克逊来说，他的歌曲（整个音乐、舞蹈、影像设计创作班子）若只停留在情歌等层面上，若没有全球人类、关爱生命与自然环境的保护、反对种族偏见、创造美好的世界、热爱和平、反对战争、拯救地球首先要拯救孩子等思维闪射的耀眼光芒，杰克逊就不可能成为世界流行歌曲之王。迈克尔·杰克逊之所以得到世界各国人民狂热的爱戴，成为我们这个时代的音乐巨人，正因为他的歌曲及心灵思维层次已冲到“全人类观念”的高点上。

因此，我们只有从整个人类文化发展的大视角去看世界，才能清晰地认识到人类音乐文化的以前—今天—未来的发展。

宗教（包括万物有灵信仰）对民族文化艺术的影响比我们想象的要更加深

刻和复杂，忽视宗教的以前、今天和将来的研究，会很难在人类文化的认识上有新的突破。我们需要理智地看待我们人类历史进程中最为悠久的文化，也最具号召力和最神秘的文化——宗教。

东南亚国家不仅是地理上的一个重要的战略要地，也是世界各种宗教自古以来传播、发展的文化重地。世界三大宗教以及印度教、儒教、道教等，对东南亚各国的文化影响有悠远的历史，深入人心，并且对这些国家的文化艺术、生活、审美、习俗以及文字的创造上都起到非常重要的作用。

但宗教及所有的外来文化是否就能够完全取代东南亚各个国家的民族传统文化呢？后面的章节，将逐一探讨这些问题。

（注：朱平洋参与本章节的研究，并与作者合写了一篇论文——《从音乐看美学与社会、民族、宗教的关联》参加2010年“中国百科优秀作品（论文）”评选，获一等奖。）

第一节　宗教对东南亚各国文化的影响

一

当今东南亚各国的文化，历经数千年的发展，无论是语言、文字、文学，还是音乐、舞蹈、曲艺、戏剧，以及为表演艺术鸣奏的乐器等，均已从自身与外来的文化融合中从不稳定，逐渐发展到比较稳定，并进入到定型的阶段。同时，各国文化也显现出各具特色、丰富多彩，也大都具有自身一整套体系的文化了。

回顾各国民族文化的发展史，会不难体会到，人类是最能够学习先进文化的动物。他们很善于汲取先进国家的文化与自己的民族文化进行融合。尤其宗教对各国民族的文化发展都曾起到过重要的作用。

1. 文　字

今天，东南亚各国的文字虽不一样，但从历史来看，东南亚国家使用过的文字大致可归类为五种：梵文、巴利文、拉丁文、阿拉伯文和中文。

从这五种文字派生形成各国民族文字的过程中，去进一步分析，它们大致与宗教文化的传播都有着密切的关联。当然，人类文化的发展史，也并非只按一条道路行走。当宗教文化与殖民主义的利益产生冲突时，殖民地的统治者也绝不允许宗教在文化上占有太多的优势。这点，人们从信仰伊斯兰教的印度尼西亚和马

来西亚的文字曾使用过阿拉伯文，后又改用拉丁文的演变过程中可以看到，文化的发展必须顺应统治者的需求变更。例如：印尼语的拉丁化文字系统为当时的殖民统治者——荷兰人所设计；马来语的拉丁化文字系统为英国人所设计；菲律宾曾是西班牙、英国等多国统治的殖民地，天主教是菲律宾的国教，其文字的发展也必定会按宗教的意图，采用拉丁字母拼音。菲律宾语中除本国各民族的语言外，有一些词汇来自梵语、西班牙语、英语、阿拉伯语、马来语和中国的闽南方言①，这也体现了菲律宾历史与诸多国家的交往，并吸收来自不同国家的文化。

中南半岛的柬埔寨、泰国、老挝、缅甸等国主要接受的是印度的佛教文化。这些国家中最早出现的文字是孟文。大约公元 5 ~ 6 世纪，缅甸南部的孟族开始采用南印度的字母系统创制了自己的文字；公元 11 世纪，缅甸的缅族建立的蒲甘王朝征服南部孟人王国后，在孟文和印度的巴利文的基础上再结合自身的民族语言创制了缅文。现存缅文的最早碑铭是 1058 年的雷谢德碑。

高棉文字也是在印度教和佛教的影响下，在梵文与巴利文的基础上，结合高棉语创造出自己的文字。最早的高棉文碑铭是公元 609 年立于吴哥（Angkor，意为都市）西南约 20 公里的阿克姆。泰文是从高棉文的基础上创造的。最早的泰文石碑出现在 13 世纪的素可泰王国坤兰甘亨国王时期。

中南半岛的越南文化发展史与中国密切关联，也曾在很长的时间里使用汉文。16 世纪，西方传教士为越南创立了拉丁文字，20 世纪初，这种文字取代汉文，成为当今的越南文。

缅甸有部分民族使用拉丁字母拼写的民族语言，如克钦族、傈僳族和佤族。16 世纪后，西方传教士进入这些民族地区时，根据传教的需求，为这些民族创造的文字。

以上讲述的文字，除中文外，都是表音文字，是通过拼音来表达语言的含义，文字都是从左向右横向书写。要弄清楚中南半岛地区使用的梵文、泰文、巴利文、缅文的区别，以及巴利文和缅文之间究竟有哪些联系，请看下表。

---

① 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，第 26、108、365 页，上海辞书出版社，1995 年。

梵文、泰文、巴利文、缅文之区别

梵文：ᬥ ᬦ ᬧ ᬨ ᬭ	
泰文：สนทนาด้วยภาษาไทย	
巴利文（参看右边中文解释）	缅文与中文的含义
ပါဠိ	မြန်မာ
နာဂ	ဆင် 大象、 မြွေ 蛇、 ကုံကော်ပင်. 铁力木树、 ရဟန္တာ 罗汉
	မိုးတိမ် 云雨、 စိုး 彩虹
နာဂရာဇာ	နဂါးမင်း 龙王

上表第五行巴利文词语，在缅文中有如此之多的解释，却又有一个整体的含义就是强、大、奇特：大象和蟒蛇是很大的动物；铁力木树是植物里最坚硬的树木；罗汉是人中之超人；云雨和彩虹是自然界的奇特现象等。但这里还需要说明，并不是所有的巴利文词语都是这么复杂，含义多又抽象。古巴利文仍然是以一词一意为主。上图最下面的词，也只有一个意思，就是龙王。

巴利文是古印度的一种文字，属印欧语系印度语族语言，公元前 5 ~ 6 世纪起被加工成规范的语言，消亡后作为书面语和宗教语言沿用至公元 10 世纪①。这是我国 1985 年版的《辞海》关于巴利文的解释。

其实，巴利文并没被人抛弃，今天，巴利文仍然是南传上座部佛教信仰国家教徒们的必修语言和文字。印度也有一些地区至今还在使用巴利语。老挝有“巴利文学校”，柬埔寨有“巴利文高等学校”。斯里兰卡、缅甸、泰国的大学里，不仅有这门语言课，还有巴利语的硕士、博士研究生学位。

缅甸的文字不仅源于巴利文和孟文，至今在缅文有关佛教书籍以及古代文学故事里都能见到巴利文。因此，不懂巴利文会很难阅读缅甸的古典文学。而巴利文作为印欧语系，也有一些单词与欧洲语言相似，就拿英语来说，从下面一些古老的词语中就能看到印度巴利语与英语的关系。见下表：

① 参看《辞海》，第 98 页，上海辞书出版社，1985 年。

巴利语与英语相似的词汇

中文	巴利文	拉丁字母注音	英文
日（日期）	ဒီန်	di-n	date
名字	နာမ	na ma	name
心	ဟဒယ	ha d-ya	heart
第二、二	ဒုတိယ	du ti-ya	two
第三	တတိယ	tat ti-ya	third
六	ဆဋ္ဌ	hsa hta	six
八	အဋ္ဌ	at ht	eight
九	နဝ	n-w	nine
十	ဒသ	da tha	ten
一部分：亩	ဧက	ei：ka	acre
恶棍、魔王	ဒေဝ	dei wa	devil
教训、嘱咐	အောဝါဒ	aw：wada	order
伟大、巨大、大	မဟာ	m-ha	master

本书中没注明出处的图表，均为本书作者制作，未经允许，谢绝改动引用。

这里还需要说明：巴利文是一种很古老的文字，作为宗教用语，其发展会相对的缓慢，而英语属欧洲语言的一种，历经千余年的发展，不仅文字上有过变动，语言的变化也很大。因此，上述词语，是笔者参照各种词典、字典①，只能从语言的语音，及比较接近的词义去进行对比。例如，上图中的恶棍、魔王“dei：wa”不一定是指邪恶的魔鬼，在巴利文中有些神仙，包括天神、金刚也称“dei：wa”，佛教的哲学很讲辩证关系，认为，正与邪是相对的，也因此，魔王在南传上座部佛教里常承担护佛的金刚；再看最下面一个词“m－ha”，中文解释为伟大、巨大、大，而英文的 master 则有主人、院长、大师、硕士等含义，但这些英文词语里均包含有“非普通人”、“大”的古老语言内涵。我们在阅读印度及东南亚的文学书籍，包括宗教书籍中不难看到一个中文词“摩诃”，有《摩诃婆罗多》故事等，其中的“摩诃”应该是巴利语“m－ha”（伟大）的意思。

因此，通过上图可以发现，同一母体文化的印欧语系语言，文字与语言虽不断在变化，但相互之间，却又存在渊源关系。

2. 文学艺术

印度的古代史诗《罗摩衍那》、《摩诃婆罗多》，对于东南亚各国人民来说并不陌生，有许多印度教和佛教徒，以及进过学堂的人都在这些文学故事的感召下

① 参看《朗文当代高级英语辞典》，商务印书馆，1998 年；《英汉四用辞典》，世界书店印行，1951 年；腊德玫主编《巴利文—缅文辞典》，顶穗诶书店，1958 年；阿新德玛达密毕闻大（长老）主编《现代巴利文—缅文词典》，肯筹吞书社，2005 年；北京大学东方语言文学系缅语教研室编《缅汉词典》，商务印书馆，1993 年。

成长，并观看过这方面的歌舞剧、戏剧、皮影戏或木偶戏。印度尼西亚、马来西亚、柬埔寨、泰国、缅甸、老挝等国家都有《罗摩衍那》歌舞剧或舞剧。

今天的印度尼西亚旅游点里，不仅表演《罗摩衍那》的歌舞剧，还用皮影戏来展现其故事。缅甸有《罗摩衍那》歌舞剧和木偶戏。柬埔寨的“斯备克彤牟”（Sbek thom）皮影戏，以及泰国的“坤”剧、《拉玛坚》等舞剧，均由《罗摩衍那》改编。丰富多彩的演绎方式使这部著作具有不同的改编版本。

印度佛教的《本生经故事》也在南传上座部佛教国家的广大民族中流传，并在古代的舞台上，以戏剧或木偶戏等各种方式表演这些佛教故事。

3. 建筑艺术

人们只要到东南亚各国去周游一圈，会不难看到，这些国家的民居自古以来大都是竹木结构，以茅草或棕榈叶当房顶的高脚干栏式房子。21 世纪，仍有不少农村还承传着这种容易建造、适合热带气候居住的房屋。

东南亚国家的民居和王宫能够保存数百年历史的非常少。笔者到柬埔寨考察时，曾听导游说过这样一句话：“我们柬埔寨民间有这样的说法，‘人居木屋，神住石屋’。”说明，这种习俗在柬埔寨已有悠远的历史。东南亚的古代宗教建筑物大都用石头建造，其保留年代达数百年的随处可见，千年以上的佛塔、庙宇等也不难寻觅。

泰国、柬埔寨、老挝、缅甸都是信仰南传上座部佛教的国家。但在王宫建筑的设计上，泰国曼谷大王宫的雄伟与高耸入云的佛塔是交相辉映、紧密相连的。而缅甸最后一个王朝——贡榜王朝的宫殿（在曼德勒市）却没能见到佛塔在宫内耸立。泰国与缅甸的文化、审美、观念存有一定的差异，信仰同一种宗教的不同国家，文化艺术上有许多不同的表现，是非常普遍的。笔者有长篇论文《南传上座部佛教塔寺艺术探索》论述了东南亚佛塔的不同建筑理念，以及寺庙周围的神像、神灵造型的差异等现象①。

柬埔寨除了著名的吴哥古宗教建筑外，还有许多佛教建筑散布在全国各地。

印度尼西亚除了著名的古佛教建筑——婆罗浮屠外，还有印度教庙宇普兰班南陵庙，以及茂物（ISTANA BOGOR）行宫和伊斯兰教的清真寺等。

缅甸除蒲甘塔群和著名的仰光大金塔都是历史悠久的佛教建筑外，全国有数万座造型各异的佛塔、寺庙等均有数百年或上千年的历史。

---

① 见朱海鹰《南传上座部佛教塔寺艺术探索》（上、下），载《云南艺术学院学报》2001 年第 1 ~ 2 期，转载马俊如主编《中国当代思想宝库》（六），中国经济出版社，2002 年；另见《南传上座部佛教流传地的狮子艺术》，载《艺术学》第 2 卷第 1 辑《艺术学科·读解与构建》，第 276 页，学林出版社，2006 年。

越南的建筑艺术虽相似于中国，但又有自己的风格，其著名的11大建筑：独柱寺、普明塔、平山塔、西藤亭、周绢亭、缪寺、笔塔寺、榜村亭、西方寺、金莲寺、占婆古塔等大都属于宗教建筑①。

16世纪，老挝塞塔提拉国王时期建造的塔銮寺含有印度塔寺的特征，也颇有自己民族艺术的风格。此塔位于万象东郊銮村，是一座砖石结构的佛教建筑群，中心佛塔有叠次3层塔基，自下而上依次比拟佛教的欲界、色界、无色界“三界”。台阶护栏呈“那伽”形象，整个塔体具有恭迎弥勒佛临世的含义。在琅勃拉那和万象的众多佛教建筑中，讲经堂、藏经阁和佛殿的雕塑和绘画均具有老挝传统的建筑艺术风格。同时又可看到中国、泰国、缅甸、印度以及柬埔寨艺术影响的痕迹②。关于东南亚的宗教建筑，笔者准备另写一部专著，本文以音乐文化为主，其余话题就不展开讨论了。

4. 音乐文化

东南亚各国的音乐虽各有自己民族的风格，但无论是印度尼西亚、马来西亚、柬埔寨、泰国、老挝还是缅甸，其音乐文化，包括音乐理论、乐器，以及音乐的旋律等都或多或少能够看到，或听到不同的宗教文化对这些国家的音乐有直接的影响。菲律宾作为天主教国家，其音乐也充满欧洲音乐包括教堂音乐的元素。音乐文化是本书重点探讨的话题，笔者会在下篇各国的音乐章节中讨论。

5. 生活习俗

熟悉宗教文化的民族学家，到东南亚国家考察时，会很容易从这些国家的民族生活、习俗以及服饰中分辨出不同宗教信仰的人。

印度尼西亚与马来西亚因都信仰伊斯兰教，生活习俗，包括民居、服饰等也很接近。按理，菲律宾大多数人也属于蒙古人种，他们和马来西亚、印度尼西亚人一样属于马来—波利尼西亚语系的民族，但由于菲律宾人大都信仰天主教，其生活习俗，包括文化，与印度尼西亚和马来西亚就有很大的区别。

越南虽和柬埔寨、泰国、缅甸、老挝一样信仰佛教，但由于越南信仰的是汉传佛教，其文化、生活及习俗，与上述信仰南传上座部佛教国家的民族，会明显存在诸多的区别。

泰国和缅甸都是佛教国，但在泰国南部以及缅甸南部地区和一些城市里仍能看到许多穿伊斯兰教服饰的泰国人和缅甸人。这些国家信仰基督教的信徒也穿戴着不同的服饰，在城市和山区小镇传播其宗教，并建造教堂。

---

① 参看楼宇烈主编《东方文化大观》，第908～909页、915～916页，安徽人民出版社，1996年。
② 参看楼宇烈主编《东方文化大观》，第908～909页、915～916页，安徽人民出版社，1996年。

柬埔寨、缅甸、泰国、老挝等国家，包括中国的傣族、阿昌族、德昂族等都信仰南传上座部佛教。中南半岛国家信仰南传上座部佛教的民族有百余个，不同民族虽都能够保留着自己民族的语言，但在生活、习俗、服饰上，却基本上已归入到一个大文化圈里了。尤其妇女，她们除了某些节日必须要穿自己的民族服饰外，平时，她们和大多数国民一样，都喜欢上身穿紧身衣，下套花筒裙。各民族居住的房屋，也基本上是从树林里取材，用茅草、竹子建造高脚干栏式房子。在一些多民族居住地，不同民族的学生一同上学，穿同样的服饰，欢度同一个宗教节日，跪拜同一尊大佛，是20世纪中南半岛各国大多数民族的社会及文化现象。今后，随着社会的不断发展，各国的不同民族文化将逐步向一个大宗教文化汇融。

二

在中南半岛各国的民族文化区分上，人们很容易将中国云南傣族的文化与缅甸、泰国、老挝、柬埔寨等国家的民族混淆。其原因是，这些国家的诸多民族不仅都同样信仰南传上座部佛教；其民居也以比较容易建造的竹木结构干栏式房屋为主；许多民族，除了节日要穿自己的民族服饰外，平时的生活服装几乎都一样，妇女的上身穿紧身衣，下套花筒裙；这些国家的节日除国庆节及本国的民族节日外，大多数的宗教节日几乎都一样；这些国家的古典歌舞、戏剧等，有表现同一个宗教内容的故事，在表演中除语言、音乐的旋律有所区别外，各国的乐队里也有一些相同的乐器。

中南半岛国家有如此相似的文化，就连当今云南省从事民族音乐的专业人员，也弄不清楚这些国家的民族文化究竟有哪些差异。因此，本文有必要更深入一点，将这些国家的民族文化进行解析。

首先，需要重复提及柬埔寨的主体民族是南亚语系孟高棉语族，他们的古代文化及语言与缅甸、泰国、老挝等国的民族文化差异甚大，尤其在14世纪以前，孟高棉语族的文化艺术在东南亚曾领先于其他国家，辉煌了数百年。13世纪末，柬埔寨宫廷进入衰败阶段，14世纪，泰国崛起后进攻占领了腐败、内乱的柬埔寨吴哥王朝，并将其宫廷艺术家全部掳掠到泰国，以至高棉艺术成了泰国宫廷的重要文化，有关柬泰文化的融会，笔者将在第五章第一节“14世纪柬埔寨虽战败，其艺术却战胜了赢家”中再详述。由于这段历史，使泰国与柬埔寨的一部分艺术产生了融合，同时，也因这些国家在宗教信仰上的一致，不同国家的不同民族会更容易跟随宗教步入同一种文化的发展轨道上。

以上所述，是南传上座部佛教信仰区域的文化发展概况，但不同民族在相当漫长的时间里仍然会保留自己的传统文化。其主要表现在生活的语言、思想、道德、服饰、风俗、祭祀、礼仪、节庆、婚姻、丧事、音乐、舞蹈等诸多文化上。

要弄清楚一个国家和民族的音乐文化特点，首先必须了解其“基因”文化——传统文化。当然，民族传统文化并非本书的论述重点，笔者仅想试用最简洁易懂的例子，主要从泰、缅两国主体民族的语言、服饰、歌舞等文化，看这两国民族在传统文化上的区别。弄清楚这两个国家的文化，也就大致能够分辨清楚我国傣族及柬埔寨、老挝等国的民族文化存在哪些差异了。

1. 语　言

泰国的泰族与缅甸的掸族（掸族在缅甸占全国人口的7%）、老挝的佬人（老挝主体民族）、我国的傣族是同宗民族，他们都属于汉藏语系壮侗语族。由于泰族在居住地理、交通上的优势，与外界的交往很频繁，历史上也汲取了泰国南部的孟族、高棉人、马来人及印度、中国和西方的文化，其语言已经产生较大的变化。我国的傣族虽与泰族同宗，却由于地理上与外界阻隔，傣族只能听懂泰语的一部分语言。

这里笔者需要补充一点个人的经历。2009年，笔者到泰国考察，与曼谷的泰国人接触中，笔者虽学过一点傣语和掸语，却听不懂泰语。在曼谷一家小店吃宵夜时，笔者因肠胃不好，不敢吃辣子，于是就试用傣语对老板娘说：“请您不要放辣子，我肚子不好不能吃辣子。”老板娘愣了一下，很客气地对我点头。牛肉面条送来了，我的面汤里一点辣子都没有。显然，老板娘听懂我说的话，并知道我讲的是傣语。但她也没用泰语来回答我。我也只能用大拇指和微笑来感谢老板娘。

缅甸的缅族，从青藏高原南下迁徙到缅甸后[①]，历经约两千年的文化发展，形成自己独特的文化。缅甸与印度不仅陆地上接壤，古印度与缅甸的海路交往也很频繁。据缅甸的一些佛教书籍介绍，公元前6世纪，就有缅甸人到印度去经商，并接受佛教文化，回到仰光后建造了佛塔。

文字方面，缅文也源自于古印度的巴利文和缅甸的孟文。但是，缅族的语言仍然保留着许多本民族的传统词汇和语法结构。

泰族、傣族、掸族与缅甸的缅族，虽都是汉藏语系民族，但他们又属于不同语族的民族。汉藏语系壮侗语族的傣、掸、佬、泰族与汉藏语系藏缅语族的缅族语言差异甚大，他们的语言，无论是语音、语调、语法等均存在区别。如下表：

---

① 参看［缅］貌丁昂著，贺圣达译《缅甸史》，第2页，云南省东南亚研究所，1983年。

泰、傣、掸语与缅语的区别（拉丁字母注音）

汉　语 我　吃　饭 主＋谓＋宾	泰　语 phom　than　khau 我　吃　饭	缅　语 ky-naw　ht-min:　za:　me 我　饭　吃（谓语助词）
汉　语 你去哪里	傣　语 su　ka　k－laut 你　去　哪里	缅　语 khinmya:　be　thwa: mle: 你　哪里　去（谓语助词）
汉　语 我有5本书	泰　语 phom　mi－－nangsu－－5lem 我　有　书　5本	缅　语 ky－naw－sa－out nga: out shi de 我 书 5 本 有（谓语助词）
汉　语 演出好看极了	掸　语 ka pwe: li dwei thi: thi: 演出　好看　极了	缅　语 ka pwe: kyi: lo kaun: tei 演出　看（谓助）好 极 了

数词是人类最原始的语言之一，尽管不同民族之间的交往中，人口较多民族的数词在古代物资交易中大都会成为通用的语言。但根据笔者20世纪70年代接触过的绝大多数少数民族，他们虽能够流利地使用人口较多民族的数词，在集市里进行物资交易，但在本民族里，他们仍然保留着自己民族的常用数词。以下是缅族与傣族（泰族）的数词区别，见下表：

傣语与缅语数词对照（拉丁字母注音）

数字	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
傣语	nein	saun	sam	si	ha	hok	kyet	pyet	kau	sip
缅语	tit	hnit	thon	lei:	nga:	khyaut	khun hnit	shit	ko:	hse

从泰、傣语中可以看到，有些词汇与中国南方粤语、闽南语有较接近的元素，语法也比较接近汉语；其数字的2、3、4、7、8、9、10等几乎与粤语同一语音；傣语的百、千、万、鸡、脚、头、银子（钱币）等也与粤语或广东一些地方方言同一发音，也同一个语义。这些语言上的相同因素，应源自于中国古代的百越族系与汉族的密切关系。

缅语虽也同样汲取了印度、孟族和西方的文化，其语言与泰语区别较大，与汉语的语法、语音等相差甚远。但缅语作为汉藏语系，仍有少数词汇与汉语同一语音、语义，如：阿爸（缅语“阿沛”）、阿妈（阿镁）、哥哥（果果）、玖（果）、拾（社）、同胞（胞颇）、牛（Nwa:）、来（La）、变（Pyaun:）、没（M）

等相似。缅族与中国的藏缅语族民族：藏、羌、哈尼、纳西、彝、白、景颇、阿昌、傈僳等民族的语言较为接近，他们都是蒙古人种，体格、肤色、毛发、相貌等相似。有关泰语和缅语的语音、声调，在下篇的泰国音乐和缅甸音乐结构章节中还会谈到。

2. 服　饰

在现代城市里，服饰几乎没有国界、民族之分了。但在古代，服饰是一个国家、一个民族或部落的符号——标志——特征。

我国第一部典志体的历史巨著《通典》里有描述泰国（古称“投和”）在公元约649年，达官贵人们上朝时的服饰是：“每临朝，则衣朝霞，冠金冠，耳挂金环，颈挂金涎衣，涎，叙连反。足履宝装皮履。”① 根据《通典》里的描述，泰国古代朝臣上朝的服饰可参看图13、18中的部分衣饰打扮，其中戴金冠、耳环，上衣有肩饰、胸挂等与《通典》描述的服饰有许多相似点。泰国的贵族们平时在宫廷里穿的便服，也可参看本书中的其他图片。

缅甸的古骠国于公元802年向唐朝进乐，唐书有详细记载歌舞表演者们的服饰：“乐工皆昆仑，衣绛毡，朝霞为蔽膝，谓之戒满。两肩加朝霞，络腋。足臂有金宝环钏。冠金冠，左右珥珰，条贯花鬘，珥双簪，散以毳。”②

唐书中描述的服饰属骠国宫廷艺人的服饰，这种服饰不仅区别于泰国，也更显得复杂。他们头上戴金冠花饰、发夹、耳环，手和脚有金宝环钏，衣服是红色的细棉布，有华丽的肩饰，漂亮的装饰花纹一直装点到膝盖等。缅甸民间的古代服饰是什么样呢？请参看图34“阿瓦王朝室外乐队”、图35“阿瓦王朝室内乐队”等图片。这些图片里的服饰虽比骠国802年的服饰晚数百年，但很有特点，也区别于印度和泰国。

从上述文献所述服饰及图片的对比，能够比较清晰地看出古代泰国和缅甸的服饰是有区别的。此外，有关泰国和缅甸古代各时期的民间及宫廷服饰，还可参看这两国的书籍和影像资料。人们会发现一个国家或民族的服饰，包括头饰等，不会是永远一成不变的，它们仍会随社会的发展不断变化。

因此，在民族文化艺术研究中，需要对这些国家的古代民族服饰的变化，以及民族服饰的多样性有更多的掌握，方能较全面地了解各民族与其服饰文化的发展、变化、融会等历史演变过程。

缅甸和泰国两国的民间服饰，在今天看来，几乎是一样的。但在古代，它们

---

① 参看［唐］杜佑著《通典》（下）卷一百八十八“投和”，岳麓书社，1995年。

② 参看《二十四史·新唐书》列传第一百四十七下“骠”，中华书局，1979年。

并不一样。从缅甸山区藏缅语族的多个民族的服饰看，都有高寒地区居民的印记。如：钦族，习惯将毛毯披在身上，服饰与中国的独龙族相似；拉祜族妇女穿长褂；克伦族的服饰也是毛毯式的褂子；克钦族和傈僳族妇女的衣裙有多层，裙子长且厚，装饰复杂，还有包头等都折射了他们早期生活的地理环境气候寒冷。由于这部分藏缅语族南迁后一直生活于比较封闭的山区，其服饰文化得到了承传。但在20世纪末，随着现代文化对偏远山区的辐射，有相当部分的山区民族妇女服饰已归入中南半岛的服饰大潮中了，她们的上身均已改穿较薄的紧身衣，下套花筒裙，人们仅能从其语言、习俗中分辨她们的族属。

从泰国和缅甸的一些古画中均可看到两国男子的上身习惯穿对襟衣或赤裸着上身，下套纱笼或穿半长的裤子，也有将纱笼由前面束成一团，从胯下往后臀部拉紧，布头塞在后腰背上，请参看图30“缅甸古代象脚鼓舞”和图13“约17世纪的泰国服饰”。从这些图像里，我们大致可了解到，18世纪泰缅两国的服饰文化已较接近了。那么，17世纪以前，泰族的服饰又是什么样子呢？

带着这个问题，需要把视线推向与泰族同一语系语族的山区民族。因为，只有居住在封闭的山区的民族，才能保留较古老的文化。前面已谈到藏缅语族的服饰一直保留着高寒地区的特点，衣帽都较厚。再看与泰族同宗的中国傣族，就会觉察到20世纪70年代前，居住在云南保山、德宏等地的傣族（傣那）少女服饰原本为：上衣是浅色的对襟衣，下着深色长筒裤，腰上腹部有一小兜兜。20世纪80年代中国实行改革开放以后，中缅边贸、文化交往越来越频繁，至21世纪，德宏傣族少女服饰已归入中南半岛（除越南外）的服饰大潮中了。

此外，云南红河、金沙江、元江等地的傣族服饰也有所不同，尤其新平县的花腰傣妇女，喜穿深色附有各种彩纹和银饰品的衣裙。据《云南民族服饰》一书介绍，中国傣族的服饰区别，依不同地区，大致有16种①。由此可见，傣、泰族的传统服饰文化是多样性的，包括缅甸掸邦的掸族和泰国山区的泰族，也存在地区服饰的区别，并且还分贵族、平民、传统、古代、现代等多种服饰②。这些民族的服饰折射出了居住国的生活和自己的经济状况，同时，民族服饰也会随环境、时代的变迁不断发展。

中南半岛的妇女服饰，很可能来自南亚或高棉人和孟族妇女的服饰，即上穿紧身衣，下套花筒裙。因为藏缅语族和壮侗语族的古代服饰均属装饰复杂、宽松、衣料较厚的服饰。当他们移居炎热的泰国、老挝、缅甸后，故居地的服饰已

---

① 参看程志方主编《云南民族服饰》，第48～51页，云南人民出版社、云南民族出版社，2000年。
② 参看林仁凤、玉腊编著《泰国民族传统艺术》，第66～76页，云南美术出版社，1997年。

不适合当地的气候，他们只好光着上身（泰国、老挝、缅甸的古画中都能看到这种现象），或者要穿较薄的服饰方能过日子。而高棉人和孟族当时已是热带地区的老居民了，新移民自然要从老居民中汲取各种热带地区的生存知识，其中自然会包括服饰文化。

另外，中南半岛各民族民间服饰的统一，并没有出现强制的现象，而是各民族自行选择、融入的，其中也许还存在诸多的原因，但笔者认为，其主要原因大致有以下几点：

（1）中南半岛都是热带国家，气候极为炎热。因此，哪一种服饰简便、适合于劳动、舒适、美观，也就自然会受到各民族的喜爱。

（2）频繁的文化交往、民族间的融合促进了某种文化的传播，也形成了统一的服饰文化。

（3）宗教是不可忽视的文化，正因为宗教，才把中南半岛各国、各民族的文化拉近了。

3. 歌　舞

泰国有许多歌舞已有悠久的历史，如“笙”舞，这种歌舞虽有笙伴奏，但此“笙”的原意为跳舞。“笙”有19种舞蹈语汇，它包括捕鱼舞、饭篮舞等，表现农民田头送饭、河塘网鱼、采集野菜等农村生活情景。舞蹈开头是一段引子，由表演者随着象脚鼓、芦笙的伴奏边舞边唱，之后，男女结伴起舞①。

泰国著名的南旺舞也是由“笙”舞提炼而成。兰达舞、特腾舞是泰国中部的民间歌舞。兰达舞的主要表演形式为男女一边对唱，一边舞蹈。如“划船歌”的表演者，需一边对歌，一边做划桨撑篙状的舞姿。特腾舞的名称取自该舞的鼓声，男舞者身背象脚鼓与女舞者对舞，由竹排琴、锣、钹、铃等打击乐器伴奏，情绪热烈欢快②。

16～18世纪，泰国多次遭受缅甸的入侵，战争使文化古迹遭到严重的破坏。史学家和音乐学家只能从泰国遗留的古迹与传统的歌舞文化中去寻找历史的线索。泰国是一个非常注重舞蹈、戏剧表演艺术的民族，其历代宫廷里也培养了许多艺人。泰国民间的歌、舞、戏等也很活跃，使研究泰国歌舞艺术的学者要比研究泰国历史的专家更幸运些。

泰国的歌舞剧也负有盛名，如：“坤”剧、“拉坤”剧、《拉玛坚》、《罗摩衍

---

① 参看于海燕《泰国民间舞蹈》，载《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，第633页，中国大百科全书出版社，1995年。

② 参看于海燕《泰国民间舞蹈》，载《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，第633页，中国大百科全书出版社，1995年。

那》等，在东南亚地区不仅享有盛名，还传播到缅甸、老挝等国家。详情请看下篇的泰国舞乐文化。

缅甸的传统歌舞，从缅甸著名的史学家、文学家吴密奈的多部著作中可以查阅到许多资料。尤其缅甸的革鼓文化，也很引人注目。缅甸人用皮革制造的鼓遍及全缅各族城乡，它们的造型多种多样，名称也各不相同，但可将这些歌舞大致归类为大鼓舞、宫鼓舞、长鼓舞、象脚鼓舞、多拔鼓舞、长鼓戏等。大鼓舞起始于古代农耕时，为获得丰收而祭祀谷神。佛教盛行后，大鼓舞和其他各种鼓乐舞逐渐融入到佛教的节庆日里表演。

此外，缅甸的油灯舞（蜡烛舞）、长指甲舞及古代宫廷“阿迎”舞、公主舞、双人舞、“索舞”（瑜伽行者舞）等都非常有个性，舞蹈动作也很优美，尤其“阿迎”舞和“索舞”非常注重舞姿的柔软展示，其舞蹈从始至终都在曲线中变化。

缅甸民间还有许多模拟动物的舞蹈，有奇特的神兽舞、神鸟舞、龙舞、鸡舞、蜘蛛舞、马鹿舞（掸傣族的马鹿舞）、马舞、大象舞等数十种。缅甸的动物舞与民间的图腾崇拜和宗教文化有关，而且每一种动物均有相应的舞蹈和装饰。例如，大象舞就分有大象和小象两种：大象由两人套上用竹、藤、布等材料制作的模型舞跳，由于模型制作得很逼真，舞蹈动作笨拙可爱，深受人们的喜爱；小象则由一人套上大象的模型舞蹈，动作灵巧，并带有几分俏皮的动作，很受观众的欢迎，小象常在布施节时立于路边表演，当人们向它布施时，它会向施主施礼，并用鼻子去取物（大象的鼻子乃舞者的手），人们惊喜地看着小象可爱的动作，并与其鼻子握手。

缅甸的油灯舞、长指甲舞及模拟动物的舞蹈在云南傣族和泰国民间也能看到。缅甸还有许许多多历史悠久的歌舞及曲艺、戏剧表演艺术等还将在后文中谈述。

从语言、服饰、歌舞及戏剧等传统文化和表演艺术中我们已大致了解到缅甸与泰国文化的区别，同时，也应看到中南半岛的民族民间文化融会中有以下几个比较突出的现象：

（1）中南半岛国家通过邻国之间频繁的民间交往、相互学习，汲取别人先进的文化和艺术。

（2）中南半岛国家的战争，除地域、国土、财物的争夺外，还有一个突出的现象，他们为了获取别国的先进文化，也会不惜动用强大的武力去抢夺（请参看第五章“战乱频繁与艺术的融合”蒲甘王与孟族的战争），尽管在战争中胜者

会对败者的城池进行焚烧，毁灭败者的都城，但胜利者却不会屠杀战败国的艺术家，他们会把战败国的优秀文化和艺术家掳掠到自己的宫廷，甚至将他们奉为上宾占为己有。

（3）宗教一直是东南亚各国民族的精神文化，因此，各国的历史以及社会的发展常借助宗教的力量进行文化的传播、交流与融合。

第二节　东南亚岛国的宗教与民族音乐

一

有关东南亚岛国的历史，前面已谈到过印度移民以及印度的佛教、印度教在这些国家的传播概况。印度尼西亚、马来西亚、新加坡、泰国、缅甸等许多城市，至今还有一些印度教庙宇，也有印度移民在此居住。印度尼西亚有两大世界著名的宗教古迹：大约公元8世纪建造的著名佛教建筑婆罗浮屠塔（Candi borobudur），俗称“千佛塔”；另一印度教古迹大约建于公元9世纪的普兰班南陵庙（Candi prambanan）。

马来西亚的吉隆坡有印度教的神山，每逢印度教的盛大节日，一些还愿的教徒会以利箭穿嘴、用铁钩钩着背部的皮肉拉神像走向神山（教学有影像讲解）。

从东南亚的柬埔寨、缅甸、泰国、老挝、新加坡、印度尼西亚、马来西亚、菲律宾等国最古老的印度教和佛教的建筑中可以了解到印度宗教文化对这些国家的影响。13世纪，阿拉伯商人将他们的商业网扩大到东南亚岛国的大部分地区，并向东进入中国沿海，伊斯兰教也随之传播到这些国家。穆斯林王国最初出现于亚齐北部海岸，今洛塞韦尔附近的巴塞地区。大约与此同时，爪哇东部出现最早的穆斯林坟墓。起初，伊斯兰化过程较为缓慢，这主要是因为印度教与佛教曾有过极其深刻的文化根基。而15世纪，印度教与佛教的衰弱反而促进了伊斯兰教的广泛传播①。

大约15世纪，伊斯兰教在东南亚海岛印度尼西亚、马来西亚以及泰国的南部地区传播，广收信徒，并成为马来西亚的国教。

---

① 参看［新］尼古拉斯·塔林主编，贺圣达审校《剑桥东南亚史》（第一卷），第273页，云南人民出版社，2003年；另参看［美］罗兹·墨菲著，黄磷译《亚洲史》，第176～178页，海南出版社、三环出版社，2006年。

在西班牙的保护下，第一批基督教徒于1521年3月抵达菲律宾。大约18世纪，天主教逐渐成为菲律宾大多数人民的信仰①。

东南亚各国民族的早期宗教，应是本土的大自然神灵和万物有灵的信仰。各国的民族还有不同的祖先、民族英雄、各种神灵、图腾等崇拜。由于原始宗教一直固守着古老的信念，它虽有一些宗教的规矩和许多的禁忌，却不能解释自然界各种奇特的现象，也缺少严明的教义、典籍与经文。原始宗教既没野心去传播、扩展自己的宗教势力，也没能力保护自己民族的信仰不被其他宗教取代。因此，当这些国家的先民（包括原始宗教信仰者），在城市里加入到大宗教的行列时，他们的思维、观念、文化、行为似乎得到了飞跃式的提升。

按理，一种外来的文化与本土文化碰撞时，需要经历一个漫长的适应过程，也会遭遇许多预想不到的阻力。然而，大宗教凭借其强大的势力，一旦被人接受，能够立足，其宗教教义就具有神圣不可抗拒的力量，也能够抹去所有信徒原来所遵循的本民族传统文化所传扬的思想、精神、生活、习俗。但在东南亚，人类是非常重感情的动物，他们并不那么容易抛弃自己祖先的传统文化，大宗教似乎也看到了这一点，而能够与各国的民族文化进行融合（本章第三节将着重谈此问题）。

从东南亚的宗教发展史中能够清晰地看到：印度人、阿拉伯人和欧洲人都有一共同点，他们无论到任何国家都似乎身负传播宗教的职责和任务，当然也会有不同的现象（有关印度教，笔者会在第八章里继续探讨其不同点）；也因此，他们到东南亚，不仅会在大小城市中立足，也往往能够深入到这些国家人烟极为稀少的山区，向当地的各民族传播自己的宗教；他们善于和当地的民族沟通、融合、通婚，扎根于当地民族的生活中，他们建造佛塔、庙宇、教堂、清真寺、神殿，热情地邀请当地的居民加入他们的宗教。为了宣传宗教，他们还为当地的民族创造文字，而文字的字母则大都使用传教国的拼音字。他们传播宗教的同时，也把自己的文学艺术介绍到各个国家，以此来稳固自身在这些国家的生存地位。因此，在东南亚各国，人们从小就在外国宗教文学熏陶下成长，并且乐此不疲地用自己的地方戏、木偶剧、皮影戏、大型歌舞剧，以颂歌、赞美诗、讲故事等各种方式传播宗教的文化。尤其是大城市，不同时期的外来先进文化对本土民族文化的冲击是非常强烈的。不同国家、不同区域、不同民族，因接受的宗教以及汲取外来文化的程度不同，也就在具体的文化艺术表现上产生诸多的差别。

---

① 参看［新］尼古拉斯·塔林主编，贺圣达审校《剑桥东南亚史》第一卷，第433～467页，云南人民出版社，2003年。

在科学还不发达时期，宗教是最具影响力和号召力的武器，甚至能够掌控人的思维与灵魂。再加上文学、艺术等各种文化的传播，使印度人、阿拉伯人和欧洲殖民主义者在东南亚各国的影响力远远超过其北面大陆的中国。

东南亚的大多数民族是来自北方大陆的蒙古人种，其中也有一部分汉族。但汉族以群体性迁徙到东南亚的时间要比其他民族晚数千年。根据一些华侨史及有关史料的记载，公元 1 世纪前后，中国古代王朝才与东南亚古国进行官方的交往，同时也可能会有少数汉族渔民、商人等侨居东南亚。元、明、清等朝代末期的社会动乱，致使中国西南地区的汉族为躲避战争，逐渐向东南亚移民，明、清朝动乱时期，向外迁徙的汉人骤增。

在古代，汉族也是一个先进的有悠久传统文化的民族，他们移民到东南亚的许多城市，也按自己的宗教信仰，建造许多的庙宇、佛寺，但汉族的宗教场所（儒、释、道综合性宗教），除了华侨华人入寺烧香，祭拜佛像神灵外，汉族并不接纳当地的民族光顾他们的寺庙。东南亚的华人华侨似乎很高傲，也很内向，实际上，是他们不善于交际，不善于与当地民族进行文化上的沟通。还有，华侨华人没有扎根异乡，或要在异国他乡长远居住的念头，更没有野心去殖民统治东南亚各国。这时的东南亚华侨只会为自己的生活忙碌，省吃俭用，脑子里一直想着发大财、叶落归根、光宗耀祖的美梦。他们无暇顾及传播自己民族的文化和艺术，也不愿意和当地的民族通婚，有个别华侨与当地的民族结婚，就会遭受华侨社会的唾骂，说他们忘记了自己的祖宗。从此，华侨社团不再接纳这些与外族有联姻的华人为会员。这是 20 世纪 50 年代以前东南亚华人华侨社会的大致状况。

20 世纪 60 年代之后，因为种种政治原因，东南亚华人华侨痛苦地放弃了叶落归根的传统观念，也逐渐允许他们的后代与当地的民族通婚。正因为民族的融合，华人华侨的一些文化也就融入到各国的文化里了。

21 世纪，各国教育、科学技术迅猛发展，网络文化辐射全球，尽管东南亚各国接受过大学教育的青年人对古老又充满神话色彩的宗教已有客观的认识，却仍有大多数青年人承传着自己宗族的传统信仰。随着电脑、电视、电信、网络的普及，东南亚的青年人，对世界流行音乐，包括华语流行歌曲和汉文化有了更深的了解，也有一些当地的青年逐渐喜欢去了解学习汉文化。

二

今天，人们想要了解马来西亚的音乐，就得从马来西亚音乐影碟发行量最多的流行歌舞开始。而马来西亚最本质的民族传统音乐影碟反而不那么容易购买

到。这是我们常人在接触东南亚国家的音乐文化时比较容易遭遇到的事情。但这种情况也不一定会将音乐学专家引入一个混乱与模糊的文化视觉上。至少我们从这些流行文化中已经能够初步体会到马来西亚的现代音乐了。

从另一个角度看，马来西亚的流行音乐似乎没能清晰地告诉观众，其音乐与伊斯兰教、印度宗教有什么关联。比如：其乐队里使用的乐器并没有印度的维纳琴、西塔尔琴及阿拉伯的唢呐、手鼓、琉特琴、弓弦乐器等。他们的乐队使用的都是现代流行音乐中最常见的吉他、电子琴、电子鼓等乐器。但从事音乐学研究的人员，若能够仔细地分析其音乐的结构、旋律、节奏等，就能够从中感觉到这些流行音乐的整体材质，是融合了印度、阿拉伯音乐和马来西亚的本土文化，又吸收了现代流行音乐的创作技巧形成的音乐。

当了解了马来西亚的现代流行歌曲后，民族音乐学家会更希望去了解马来西亚的传统民间歌舞。笔者从一些书籍中看到，不少人类学家和音乐学家深入到马来西亚的原始森林村寨里去采访、收集那里的原住居民文化。他们从一些山区民族的表演艺术中，惊喜地采集到一些非常古老的民间歌舞。正因为东南亚国家的复杂地理，山区民族将自己封闭于深山密林之中，规避外界的文明，并一直保留着自己民族的原始宗教信仰，才没遭受外界宗教以及先进文化的冲击。尽管人们还不是那么清楚这些山区民族躲进密林里的具体原因，但他们为后人和人类学家遗留下极其宝贵的原住居民传统乐器，以及他们的“原生态”歌舞，这是多么难得、可贵的财富啊！

今天，在马来西亚民间还留存了一些古老的乐器，比如萨帕（Sapeh）——一种两弦或四弦的拨弦乐器①，该乐器一直保留着古老的造型，琴体似乎有点粗糙，但它却能够让人体验到马来西亚本土的年代久远的乐器文化。

马来人属蒙古人种，按种族的文化传承时间，其古代文化应该留存有华夏民族文化的印记。笔者也从一些专家的著作中找寻到，马来族早期的文化和大陆中国的各民族一样喜爱制作各种笛子、葫芦笙、乐钟、锣、鼓等乐器。后来，马来族受印度和阿拉伯宗教文化的影响，也曾使用维纳琴、列巴布、唢呐、手鼓等乐器②，但印度乐器并没有得到广泛传播。之后，马来族的音乐文化才逐渐向流行音乐发展。

艺术的特性在于她的艳丽、创新、时髦、变革、先进、精湛、精雕细镂、出

---

① 参看 *The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southeast Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Tape 8, Malaysia, Victor Company of Japan, Ltd, 1989.

② 参看罗艺峰、钟瑜著《音乐人类学大视野》，上海音乐出版社，2002 年。

类拔萃、奇思妙想、讲究超凡入圣。从事艺术创作，没有创新的思维和高超的技艺，也就难于在这一领域里有所作为。因此，从马来西亚的歌舞文化发展中可以看到，其早期文化有一些中国大陆民族文化的成分，公元初印度宗教在马来西亚传播，13 世纪后，伊斯兰教对马来西亚文化的影响日愈加深，因此，从马来西亚的宗教歌曲《马来西亚赞圣》，以及宫廷艺术“金燕舞”（Tarinai layang mas）、“铃鼓舞”（Selayang kercingg）、舞剧《罗摩衍那》（*Ramayana*）等歌舞中（教学有影像）不难感觉到，马来西亚的文化里有许多印度与阿拉伯文化的成分，但仍能够保留住自己民族文化的特点。

《马来西亚赞圣》有六张影碟，歌曲总共有六十余首，作为宗教音乐必然会有许多伊斯兰的文化融入其中，也因此，歌曲的旋律表现上也喜欢使用切分音，旋律的波浪式缓慢渐进方式等与阿拉伯音乐很相似。

总之，无论是“金燕舞”和“铃鼓舞”，还是《马来西亚赞圣》、《罗摩衍那》的音乐表现等，均能够让人感觉到印度文化和阿拉伯文化对马来西亚艺术的影响。

《罗摩衍那》是印度两部著名史诗中的一部。《罗摩衍那》跟随印度宗教传播到东南亚。马来西亚一直保留《罗摩衍那》的歌舞表演，显露出印度文化对马来西亚文化有较深的影响。《罗摩衍那》是印度人民非常熟悉、热爱的史诗故事，在印度尼西亚、柬埔寨、泰国、缅甸、老挝等国家也都有这部歌舞剧的表演。但马来西亚表演的《罗摩衍那》与其他国家不仅在服饰上有所不同，其魔王、猴王等舞台人物，也更接近印度，不戴面具。在《世界音乐舞蹈集锦》里展现的马来西亚《罗摩衍那》舞剧①，让人们看到一个非常有趣的现象：该舞剧的故事来自印度，而表演风格却是阿拉伯艺术与马来西亚本土文化的结合。这也是本文想要补充的：同一部印度史诗，在不同国家的舞台表演上，会有那么大的差异。马来西亚人民虽接受了许多外来文化，又并非完全让外文化取缔自己民族的文化，其本国民族的传统文化一直与外界文化交融发展，也许在某些文化的表现上会偏重于某个方面，但它们终归已经成为马来西亚的民族文化了。有关马来西亚的音乐，请看下篇各章节。

三

菲律宾的民间歌舞有非常浓厚的欧洲文化色彩，这是因为天主教、基督教以

---

① 参看 *The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southeast Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Tape 8, Malaysia, Victor Company of Japan, Ltd, 1989.

及欧洲文化对菲律宾艺术的影响。也因此，人们在观看菲律宾歌舞时，会很快感觉到，其文化更接近于拉丁美洲，而不是亚洲艺术。

“物竞天择，适者生存”是大自然的运行规则。用这个原理来看我们人类文化的发展也没什么不妥。当然，在民族音乐的文化发展上还存在许多的具体问题。

例如：20 世纪 80 年代，笔者收集了一些菲律宾的民间流行音乐金曲①，而这些被注明是菲律宾民间流行的金曲，除了语言外，歌曲的结构、旋律、节奏、和声等与欧洲音乐没有多大区别。再加之 20 世纪 80 年代的流行音乐风靡全球的情景，使笔者深感到，人类文化的发展与人善于追赶时髦、先进的心理有关。

但人类又毕竟是一种思维复杂的物种，尤其在音乐的表现上，充满着与其他动物不同的情感基因，不仅在声乐上有不同的表达方式，使用乐器的种类也极为丰富。因此，今天的流行音乐，虽能以排山倒海之势横扫世界各国的民族音乐，占领所有的电视、广播、电脑网络等宣传舞台。但在东南亚各国偏僻的山区，仍有一些民族能够乐此不疲地，在自己封闭的密林里保留着自己民族最原始、简单、粗糙的传统文化。当民族学家、史学家、音乐学家到广阔的农村、山区去收集这些民族的音乐文化，向人们公布他们的研究与发现时，人们才猛然感叹：山区民族音乐，这种流淌着淳朴的原生态风格的音乐，是多么的奇特难得啊！

不过，有许多努力都是为了挽救。古老的民族民间文化，在社会、文化、科技、通信、交通等发展中必定会有一天完结其使命。例如，一些山歌、劳动号子、舂米歌等劳动歌曲，都会因环境、交通以及传统劳动工具被先进的机械取代等而自行消失。

菲律宾本土文化并没因强盛、先进的欧洲文化和宗教的介入，就使自己脆弱的民族文化完全消失。20 世纪 70 年代，菲律宾的音乐学家、民族学家，让居住于深山密林里的原住民带着他们古老的民间乐器到东京参加“亚洲传统艺术表演”，使这些民族能够用自己的音乐和乐器述说他们的历史。这些乐器有：巴玲丙（balingbing，竹制的体鸣乐器）、用鼻子吹的笛子（Tongali）、昂呐特（Onnat）、竹筒琴（Kulibit）、竖笛（Paldong）、排箫（Saggeypo）、捣击筒（Tongatong）、托帕亚（Topayya，平锣）、帕鲁克（Palook，一种锣的歌舞表演）② 等，展现了菲律宾民族文化的特有风格。

---

① 参看 Treasury of Philippine Music vol. 2 Treasury of Philippine Music Series，1989.

② 参看 *The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southeast Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Tape 8, Philippines, Victor Company of Japan, Ltd.，1989.

此外，菲律宾人民在接受外来的文化中也能将自己的思想、言行、民族信仰以及自己的文化融入到时代的歌舞创作中。从1975年菲律宾在日本东京“亚洲民间音乐舞蹈节”表演的几个民间歌舞：渔民的“祈祷舞”（Tabing baila）、“竹竿舞”、“帕当歌”（Pandanggo，帽子舞）、“拖鞋舞”（Bakya）、“鸭子舞”（Tibngkling）等影像中可以看到，菲律宾的民间歌舞，有浓厚的西班牙与波利尼西亚的艺术气息①。这些歌舞，无论是舞蹈，还是音乐的旋律、节奏、节拍等，虽不属本土民族的传统艺术，但它们仍包含有许多菲律宾民间文化元素。其竹竿舞，用帽子、木屐表演，以及喜欢模仿鸭子的动作等进行表演，无疑在创作上涵容了自己民族的思维和生活气息。这些作品虽汲取了许多的欧洲民族文化，但歌舞的整个表现却又区别于欧洲国家的艺术。这就是本土文化与外界文化融合、变异的结果。

四

在世界民族音乐文化的研究中，人们难能找到文化发展模式及艺术表现完全一样的民族，但我们往往又没去注意每个民族、每个国家在文化发展的细节上究竟有哪些不同。印度尼西亚民族与马来西亚、菲律宾等多国的大多数马来人同属南岛语系民族，按理，他们无论在语言、艺术、习俗还是宗教文化上都有许多的共同点，但印度尼西亚的现代音乐与马来西亚的现代音乐除了部分相似外，大多数的民间音乐在漫长的文化发展中有明显的属不同风格走向的文化。

民族文化的发展，除了环境、历史，以及汲取外界文化的多与寡及渠道的不同外，也与民族的思维变革和审美有关。因此，各国民族文化的演进并不会按一种固定的模式去发展。审美、思维、信仰不同的民族，会根据自身的需求，去吸收外界的先进文化，并从融合中发展自己民族的艺术。

众所周知，印度尼西亚的大多数人民信仰伊斯兰教，但其歌舞、戏剧、皮影戏等表演艺术却一直保留着其前期与印度宗教文化相融合形成的风格，这虽有点特殊，也不奇怪。这也说明印度尼西亚人民非常钟情于曾经吸纳的印度艺术与自己民族文化相融会形成的文化，他们虽然在宗教信仰上产生了变更，但在文化的承传上仍很珍惜原先与印度文化融合形成的民间艺术。

从本土民族文化的保护情况看，印度尼西亚在这方面做得相当好。也因此，人们能够看到印度尼西亚丰富的民间歌舞，其宫廷歌舞也很奇特，如宫廷的莱宫

---

① 参看 *The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southeast Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Tape 8, Philippines, Victor Company of Japan, Ltd., 1989.

舞（Legong keraton）、敬神舞（Pendet）、武士舞（Baris，巴励斯）、排锣乐舞（Kebyar trompong）、舞剧“卡隆拉郎”（Calonarang）、克恰克（Kecak，男声吟唱）等歌舞表演①，非常奇特。民间的甘美兰（Gamelan）乐队还分有两大类：一类是以“金属打击乐队”——铜锣和金属排琴为主的乐队；而另一种全靠各种竹子的大小排列制作成的乐器演奏的甘美兰乐队。

竹制甘美兰乐队，是用大小竹筒制作的类似竹排琴的打击乐器。小竹筒演奏者可席地而坐，挥动两根小木槌演奏，而大竹筒演奏者就得站在乐器的上方，用大木槌卖力地敲击大竹筒。竹制甘美兰乐队的演奏不仅乐器很多、演奏人员多，场面也很壮观、浩大，乐器能从多个声部交织产生多条旋律线，看似很乱，却很有规则。

从上述音乐文化中可大致了解到宗教对人类的文化影响是极为深刻的，而没有受到大宗教影响的民族又能够比较完整地保留着自己民族的传统文化。

东南亚各国的民族在与外界的接触中不仅存在民族之间的血缘混融，各种宗教的传入，以及后来被欧洲列强瓜分，成为殖民地等都对其民族、国家的文化发展产生了影响。东南亚各国的音乐文化就在这样的错综复杂的历史中按各自不同的文化发展轨迹向前演进。

有关上述音乐的谱例及风格特点，请继续参看下篇各章节。

第三节　中南半岛各国的宗教与民族音乐文化的本质

一

中南半岛除了越南属于汉传佛教信仰国外，柬埔寨、老挝、泰国、缅甸等国都信仰南传上座部佛教。佛教国有一大特点是不反对其他宗教与其和谐共存，也因此，在这些国家的大小城市里，不同宗教的教堂、神殿、清真寺等四处林立。泰国南部靠近马来西亚地区的伊斯兰教信仰者也能够很自由地从事自己的各种宗教庆典。缅甸山区虽有一些少数民族至今还保留着原始宗教的信仰，但也有一些非常偏远的山区，有天主教、基督教的传教士在那里传教，并在这些地区建造教堂。

---

① 参看 *The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southeast Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Tape 9, Indonesia, Victor Company of Japan, Ltd., 1989.

20 世纪 70 年代，无论是中国，还是东南亚都是一个动乱、战争、灾难不断的年代。笔者因处在这样的时代里，曾到缅甸的掸邦，几乎走遍了佤族居住的山寨。20 世纪 70 年代的缅甸佤族社会与中国的佤族社会大不相同，缅甸的佤族社会发展极不平衡，宗教信仰也不一样。笔者刚从掸邦的果敢地区进入阿佤山（靠近云南省临沧市）时，看到一个属于头人统领（其社会接近于封建时代）的佤族寨子，他们似乎和傣族一样信仰佛教，寨子里的人都有衣服穿，生活比较富裕，妇女不仅头戴一个大银环，几乎每个人嘴里都含有一个银制的烟斗，就连背上还未断奶的婴儿也会手拿一个小银制烟斗在吸烟——“吞云吐雾”。

当笔者继续深入到佤族腹地，在靠近云南沧源县的缅甸佤族地区，见到该地区的佤族似乎还处在原始社会，赤身裸体地生活，同时还保留有非常古老的佤族习俗。很显然，这是一个保留古宗教信仰的原始部落。

之后，笔者向目的地赶路，进入了公明山（也称新地方，缅文为迈磨镇 Hmain：maw，当时应属缅甸佤族的文化中心地）。公明山是个小镇，这里的佤族社会比较文明，还有一部分人信仰了天主教。迈磨教堂的牧师是一位年长的佤族，1971 年圣诞节那天，佤族牧师带领佤族信徒们在教堂外的广场上演唱圣歌（用佤语唱），其中有一节目叫“青蛙颂”，当中的音乐旋律很优美，应属教堂歌曲改编成佤语演唱（词义已变）。精彩的表演让笔者对佤族文化刮目相看。“青蛙颂”是一个关于青蛙传说的歌舞，演唱者有 10 余人，有四个声部，女高、男中、男低，另外一个声部是用青蛙鸣叫的声音——呱！呱！呱！——来贯穿全曲，在合唱队前，还有两位佤族大学生边领唱、边模仿青蛙的动作舞跳。

笔者虽对天主教文化知之甚少，但查阅了天主教、基督教的《圣咏》、《圣歌》、《圣经故事》、*Daily guideposts*（基督教每天一个故事的读物）等书籍和歌集，却没能找到“青蛙颂”一曲，或有关于青蛙崇拜的故事。由此，笔者联想到佤族的传说——青蛙精，沧源崖画——蛙形人，西盟型铜鼓鼓面——青蛙图腾。故此，笔者认为这首“青蛙颂”歌曲，应是当地佤族牧师及其高徒们将本民族的图腾崇拜融入天主教中的文化表现。同时，它也属于原始崇拜以另一种方式延续的一个典例①。

世界上许多宗教的教规、戒律是非常严格的，甚至会排斥其他的宗教和文化。佤族能够把自己的图腾崇拜——“青蛙”融入于天主教的教会歌舞表演中，也许在某些民族的文化发展中虽非鲜见，但对于天主教、基督教来说，是极为少

---

① 见朱海鹰《云南澜沧江流域失落的蛙文化》，载中国人民大学书报资料中心《文化研究》2004 年第 3 期。

见的现象。

世界上有许多宗教，并不允许其他文化与之融合，只有佛教在这一问题上显得比较宽容。正因为佛教的宽阔胸怀，才会出现佛教与儒教、道教融汇而成为汉传佛教，其实，汉传佛教进入日本、朝鲜、越南等国后，仍然融会了这些国家的古代宗教。从藏传佛教的文化艺术表现中，也不难感觉到佛教与藏族的古代宗教的交融。南传上座部佛教，按理是比较正宗的佛教，但根据笔者所掌握的资料，南传上座部佛教，除斯里兰卡能够保持比较正统的南传上座部佛教文化外，东南亚信仰佛教的国家仍将本地的传统宗教与佛教进行融合，形成各个国家虽都信仰同一派系的南传上座部佛教，但各国的佛塔均按各自不同的文化理念去建造的现象。各国佛庙不仅室内的佛像造型不同，其塔寺内外也都能看到他们自己民族的英雄和自己民族崇拜的神灵，以及山神、水神、河神、海神、岛神，包括各种半人半动物（造型各异）、半鸟半人、半人半树等神像伫立或绘制于寺庙合适的位置上。

伊斯兰教和天主教、基督教进入东南亚，与当地民族宗教的接触情况会明显区别于佛教。

伊斯兰教不会出现像佛教那样，能够与当地民族的宗教产生融合，更不可能在他们的寺内竖立某一派系的图腾、神灵及英雄偶像。

从天主教、基督教在亚洲的传教情况看，其他民族的文化能够与之融合的现象极少。天主教、基督教也不可能将某个民族的宗教人物、神像，立于教堂内外的任何一个地方。因此，佤族能够将其青蛙崇拜融入天主教的教会歌曲中仍属比较少见的特殊现象。

1972 年之后，缅甸佤族地区的天主教教堂一直在这些地方持续存在了很长时间，其间，勐波镇教堂（天主教，有圣母玛利亚神像屹立在教堂上，信徒多为拉祜族、克钦族）被战斗机轰炸，欧洲传教士愤然离去，公明山的佤族老牧师去世……时至今日，“青蛙颂”是否还在传唱呢？但愿公明山迈磨镇佤族这一特殊的宗教文化融合现象没有消失。

二

越南文化与中国大陆文化的历史源远流长，紧密相连。越南不仅在漫长的历史中使用过汉字，其文化艺术以及宗教信仰也与中国广西、云南的民族相似。越南大多数人信仰汉传佛教，若按信仰总数占人口总数的比率来算，现今越南人信仰汉传佛教的比率会远远超过中国。

当然，在今天，宗教信仰已不能作为衡量一个民族文化修养高低的标准了，但在人类社会文化还没达到一定的高度时，佛教的理念似乎是最能够控制人性的丑恶以及各种野蛮暴行的显露与发泄的。

汉文化对越南的影响一直到公元10世纪越南独立，建立了大瞿越后才告一段落。15世纪，中国明朝的宫廷音乐颇受越南人的喜爱，也因此，在越南的古典音乐中还保留了明朝的宫廷音乐。月琴、三弦琴、二胡、筝、横笛等乐器，以及一些歌曲的演奏技法，声乐的演唱风格等都包含有明朝宫廷音乐和儒道文化的元素。

17～19世纪，越南更加注重民族文化个性的发展，中国明朝末年及清朝末年的腐败没落，使中国周边国家难能从中国封建王朝中学习到先进的文化和科学技术。也因此，越南决定放弃使用汉字，于19世纪初改用现在的越南文（属拉丁字母改编而成）①。越南经过数百年的文化发展，使自己的民族文化更具特性。也因民族的不同，所处自然环境、文化环境、社会制度的差别，越南文化的发展与周边国家的差距加大了。

尽管越南在其文化发展史中汲取了不少外界的先进文化和艺术，但从越南的民间音乐文化中也能够了解到，越南音乐很有自己的特点。其民间乐器里有许多竹文化与东南亚其他国家又有悠远的联系。越南在竹乐器的制造上还有自己的一套技巧，其竹排琴、安格隆管，能够按音的高低次序排列组成一套乐器，演奏出的乐曲异常优美。其竖吹的笛子也很奇特，没有按孔，只靠手掌在竖吹笛子下方管口的闭合来调整音高的变化，具有技巧上的难度。还有多种皮革制作的鼓和打击乐器的组合，使其整个乐队的表演非常精彩。这些文化应属越南最具本质、特征、风格的民族传统文化。

三

柬埔寨、泰国、老挝三国均信仰南传上座部佛教。这三国的大部分民族与中国大陆的民族都有密切的血缘关系。

柬埔寨的南亚语系孟高棉语族与中国的佤族、德昂族、布朗族等民族之间，不仅在语言上有比较接近的元素，同属南亚语系孟高棉语族，体格、肤色、毛发、相貌等也极为相似。中国历史中记载的“濮”与现今生活在云南和东南亚的南亚语系孟高棉语族，在文化上会有一定的渊源关系②。

---

① 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，第395～396页，上海辞书出版社，1995年。
② 参看卡门著《柬埔寨五月盛放》，第160～161页，中国青年出版社，2004年。

云南的傣族与泰国的泰族、越南的泰族、老挝的佬族（老挝主体民族）、缅甸的掸族（掸族占缅甸全国人口的7%）等均同属汉藏语系壮侗语族，属于同宗民族。傣族的血缘族群从云南红河州、西双版纳州、保山市、德宏州一直分布到越南、泰国、老挝、柬埔寨、缅甸和印度的阿萨姆邦。由于泰族跨境于不同的国家，生活于不同的自然环境、文化环境和社会制度，他们与中国云南的傣族文化既有共性，又存在诸多的差别。

今天，柬埔寨、泰国、老挝的古典音乐和乐器的使用，以及音律、古典器乐曲合奏等虽同属一种音乐体系，但泰国和老挝作为同一个语系语族的民族，他们的文化与柬埔寨的南亚语系孟高棉语族民族也存在许多差异。关于这点，笔者会在第五章第一节“14世纪柬埔寨虽战败，其艺术却战胜了赢家”中再进行分析。

泰国和老挝的民间音乐，至今仍保留着五声音阶，这说明他们早期的传统音乐应该是五声音阶。泰国的民间歌舞与柬埔寨的民间文化，无论是风格，还是表达方式，都有较大的区别。这是因为，柬埔寨的南亚语系孟高棉语族是中南半岛的古老民族，他们的文化，包括语言，与后来南迁的汉藏语系壮侗语族的泰族和佬族，无论是在民族的族系上，还是早期的语言、习俗等都有差别。

中南半岛的民族经过频繁的战争、民族的融会，尤其在佛教文化的影响下，他们的宗教活动、生产劳动、饮食习惯、生活习俗、民居服饰、文学艺术、节日庆祝等，逐渐被拉近了。21世纪，人们会很难分辨柬埔寨、泰国、老挝等国的文化，只有经常在这些地区穿梭的文化人或学者才能准确地分辨出不同国家的文化。

此外，与泰族和佬族有血缘关系的中国傣族民间音乐也是使用五声音阶，傣族的“赞哈”（Zhan ha）、“嘎光”（Ga gong），以及一些叙事性歌曲，与缅甸的掸族及老挝和泰国北部民族的音乐很相似。还有一现象，中国的傣族音乐至今也没使用七平均律。因此，追溯七平均律的源，有可能是高棉人、孟族或南岛语系某个民族的古老文化。

东南亚除东帝汶、文莱、新加坡等袖珍国外，其余国家均属多民族国家，有些国家的民族多达数百个。他们虽在漫长的文化发展史中融会了许多外来文化，尤其是印度的宗教文化和艺术，但各国人民仍非常珍爱自己民族的传统文化，如上面所述的印度尼西亚甘美兰音乐、柬埔寨的皮帕特乐队，缅甸的赛旺乐队、越南和菲律宾的竹乐团等都能够清晰地展现出自己民族的本质文化与音乐的风格和特点。详情请看下篇“东南亚——五彩缤纷的音乐世界”。

四

缅甸是以汉藏语系藏缅语族为主的国家。缅族为主体民族，其余藏缅语族民

族还有：若开、钦、克钦（中国称景颇族）、傈僳、拉祜、阿卡（中国称哈尼族）、阿昌、倮倮（中国称彝族）、克伦、克耶、勃当、勃欧等民族。这些民族与云南的藏缅语族有着密切的血缘关系。缅甸人称中国人为“胞波”（同胞），不只是尊称，他们确实与中国人同属“胞波”关系。

中南半岛各国的民族大都信仰佛教。佛教比较开明，笔者在前面已经谈道：佛教在其整个历史发展中，从没为扩张其宗教的势力，去发动“征战”、“圣战”等宗教战争。佛教也从不反对其他宗教的存在。因此，在佛教国家的大都市、小城镇、乡村，人们不难看到不同宗教的寺庙、神殿、教堂等建筑自由地林立在佛塔或佛庙的周围，并在不同宗教的节日里，人们也能够观赏到不同宗教以不同的方式庆祝他们的节日。尤其大城市的宗教节日庆祝，各种宗教不仅举行盛大的歌舞游行，还会进行花车巡游以展示其宗教文化。

中南半岛国家是中国的近邻，越南、缅甸、老挝、泰国等国家的民族以及传统文化等，与中国云南、广西的民族有密切的关联，甚至还有血缘上的关系。柬埔寨虽远离大陆中国，但南亚语系孟高棉语族的高棉人与中国同语系语族的佤族、德昂族、布朗族等也都具有比较悠久的文化渊源关系和血缘关系。因此，在音乐文化上，这些国家的民族虽在约两千年的文化发展中接受了很多的印度宗教文化和艺术，以至被西方民族学和历史学家称为“印度化”（Indianization）、“印度教化国家”①。但在音乐文化上，人们若去深入寻找这些国家的民族文化本质，会不难找到，他们的早期民间音乐还是以五声音阶为主，或在五声音阶基础上发展形成七声音阶的音乐体系。他们在乐器的使用上也没被印度最具代表性的维纳琴（Vina）、西塔尔琴（Sitar）、坦布拉琴（Tambura）、塔布拉鼓（Tabla）等取代，而是沿袭自己民族创造的各种竹制乐器、鼓乐器、铙锣乐器，或使用历史比较悠久的与中国文化有关联的铜鼓、铜锣、笛子、箫、哨子、笙、筝和类似二胡的拉弦乐器等。他们的歌舞虽吸收了一些印度文化，但无论音乐还是舞姿，仍以民族“本质”——传统文化为主。

文化人类学的研究必须从人类居住的环境、习俗、生活、劳动、文化、交往、商贸、战争、宗教、历史、民族等诸多方面，去分析不同地区、国家、民族的文化发展过程。在不同的国家与民族的接触中，文化的接受常存在时间性。不同的国家，有时会偏重于甲文化的吸收，而有时又会偏重于乙文化或丙文化的吸纳。有时，一个民族的文化发展表现得很稳定，而有时又很不稳定，甚至很混

---

① 参看［英］丹·乔·艾·霍尔著，赵嘉文译《东南亚史》（古代部分），云南省历史研究所，1979年。

乱。纵观人类文化发展史，不同国家民族的文化交流，有时表现得很友好、温和，有时却充满着暴力、强制与血腥。因此，谈论东南亚这个纷繁复杂的人种、民族、宗教的文化混融地，必须全面深入了解其整个历史，以及不同国家、地区、民族，不同时间的文化发展状况，才不会被一些表象迷惑住视线，只有抱着探索真实之心，方能达到准确、合理解答问题之目的。

第四节　东南亚文化整体性与多样性的原因

东南亚民族，由于绝大多数是来自北部大陆的蒙古人种，他们虽经历数千年的文化发展，并受到各种宗教文化的影响，以致今天人们从东南亚的民族音乐里似乎已看不到与大陆的民族文化有何关联了，但人们一旦翻阅史书、实地考察、仔细观察、认真分析上述章节中谈到过的本土民族文化，以及东南亚各民族现代遗留的传统文化符号——“基因”——根——本质，再通过有关历史书籍、文物的对照，会不难得出以下结论：东南亚各民族的文化“基因”与他们的族源、祖居地的文化有着密切的联系（具体表现请看下篇各章节）。这也是东南亚民族文化整体性的根源。

但在研究中又必须看到，东南亚还有澳大利亚人种和一些原住居民。可以推测，大约在7000年前，蒙古人种南迁时，有可能像非洲的动物世界一样需要进行一场艰苦、残酷的战争，才能争夺得一块生存的地盘。但是，也不能排除，古人类进化到一定的阶段时，他们也会通过和平的方式，逐渐与原住民一同生活，并与之融合。从东南亚的人种特征中不难感觉到，他们的体格、毛发、肤色、相貌等虽与北部大陆的蒙古人种有很多相似点，但又存在区别，这也许就是蒙古人种与原住民融合的结果。总之，东南亚各国民族的人种特征表明，蒙古人种南下后，并没对当地的原住居民进行灭绝性的杀戮，而更大的可能是与之融合。这种现象一直持续到现代的东南亚各国山区多民族集聚的广阔区域里。人们只要进入这些国家的乡村、山区，不难看到不同民族之间至今仍然依照大自然的规律进行着频繁的交往、交融等现象。以致人类学家对东南亚的部分民族进行鉴别时，能够给予他们一个比较切合实际的名称：蒙古人种南亚类型（有的书称蒙古人种马来类型）。

研究人类文化的发展，不可忽视其居住地的气候、生境等因素，因为这些因素会对这个区域的民族文化发展有直接的影响。东南亚各国民族虽居住于不同的

环境，但他们却生活在一个相同的大气候——热带气候里，正因为生境与种族的相似，使东南亚不同的民族歌舞、乐器等具有许多相似的文化，并向人们展现出东南亚各国文化的整体性。

东南亚各国民族居住的地理环境不是单一的平原或海岛。不同国家的民族，在居住环境的选择上也有所不同，他们有的居住于沿海，有的居住于海岛、平原、坝子、丘陵，也有的民族选择寒冷的高山、密林、原始山林，或大岛屿的内陆封闭地居住。环境对每个民族的生产、劳动、生活、习俗、思维、审美、宗教等的发展都会有影响，加上外界大宗教的渗入，以及欧洲先进文化的冲击，造就了东南亚这个大区域的民族文化朝多样性发展，并展现出绚丽、多彩的艺术景象。

东南亚国家除老挝是内陆国家外，其余国家大都面对大海，能与外界接触，进行商业贸易和文化上的交往。种种原因使东南亚各民族不仅在人种上有融合，也与印度、阿拉伯、欧洲、中国等国的人通婚，其文化也在融会中发展。

从事民族音乐学，在研究东南亚纷繁复杂的民族音乐时，首先需要掌握各个民族属于哪个语系、语族、语支，方可根据这些线索再去了解与之相同语族和不同语族民族之间的文化差异，然后，再进一步探究他们之间的音乐文化表现。

然而，并不是掌握了上述几点知识，就能够通行无阻地研究民族文化了。在民族学家进行同一种民族的文化研究时，还会碰到同一个民族并不一定就使用同一种语言，甚至文化、习俗、服饰也不一样的现象。就拿汉族来说，仅福建省方言就有六种，北方的汉族与南方的汉族不仅语言上有差异，生活习俗也不一样。东南亚民族，无论在语言与生活习俗的表现上，要比汉族和我们从书中了解的要复杂得多。缅甸的克钦族有许多支系，语言也有多种，他们的“大山”话与“小山”话虽同属克钦语，可其语言里就连生活中最常用的吃饭、睡觉、数词等都不一样。东南亚国家有许多部族虽同属一个民族，却由于居住地域的不同、有的部族已和其他的民族融合等种种原因，不仅在语言上与自己的民族有差别，生活、习俗、服饰等也与自己的同宗民族存在诸多的不同。

印度的文化对东南亚各国的影响虽很悠远，也很深刻，尤其在宗教、文学、文字以及歌舞剧等文化上是那么的突出，然而，人们若能将注意力集中于东南亚各国民族最常见、最重要，也是最活跃的歌舞、乐器及传统的文化上时，会看到展现在人们眼前的文化并没有多少印度“元素”，显现更多的是他们本土居民里最具特点的本质文化，它们既有整体性，也存在多样性。

一、从传统文化看

东南亚各国民族的传统文化里有许多相似的文化，原因前面已谈到过——他

们大都来自于一个大的人种，生存于同样的热带气候。还有一点需要人们关注的是，人类是一个颇重感情的动物，正因为感情的不舍弃，古代部落的老人、首领、巫师们，在没有文字的时代，他们仍然要通过讲故事、吟诵咒语、唱叙述诗，或用歌舞来传承自己民族的历史和文化。

云南景颇族的“目脑纵歌”已被大多数民族学家熟悉，只要谈到“目脑纵歌”，专家们会马上想到会场上的四根绘有特殊图案的祭祀柱，以及“脑双”（巫师）手持长刀，身穿龙袍，头戴羽毛制成的帽子，带领人群歌舞的大场面。

缅甸克钦族（中国称景颇族）的“目脑纵歌”从开始到第四天结束（最隆重的可举行八天），有一巫师一直在祭坛前吟咏民族史和家族史。克钦族的巫师是民族文化的传承者，他们不会忘记自己肩负的使命，在民族的聚会中，他们会向自己的同胞讲述自己的民族是从日月山（后经考证，日月山在青海省青海湖的东面）向南迁徙的艰难过程。

民族传统文化里的祭祀仪式有非常悠久的历史，尤其滇缅两地民族与民族之间的祭祀，有着极其密切的联系，他们虽在某些文化的表现形式上会有些差异，但究其内涵与目的是一致的。例如，我国彝族、白族、纳西族等都有各种祭祀神鬼、驱赶恶魔的仪式；各族头人的婚丧事宜也有非常隆重的聚会，届时，往往少不了歌舞、祭拜天地鬼神的仪式；纳西族的东巴舞里也有持刀跳的战斗舞、鸟舞、开丧舞等，其中为死者跳的舞中仍有一舞者（巫师）身穿龙袍，手持长刀，头戴羽毛制成的帽子跳舞①，与景颇族“目脑纵歌”的领舞者（巫师）很相似；云南的古代乐器——铜鼓、铜锣的纹饰中也有“羽人”祭祀的场面②，据此可以推测，“羽人”及其祭祀活动，在云南的古代各民族中是一种比较常见的属于同一个母体中承传下来的文化。

此外，再看缅甸的藏缅语族克耶族山区人民求雨时举行的一种歌舞聚会。且不谈舞，就会场里的祭祀柱而言，克耶族与景颇族一样，其祭祀柱也分雄柱和雌柱，他们的“雄柱较长，雌柱较短，而且每立一柱之前都得先用鸡骨来占卜，然后才决定先立雄柱还是雌柱”③。克耶族与景颇族还有同一观念，他们都认为祭祀柱不能随砍、随用，克耶族按习俗“在节日前几天到山林里砍好需用的木材，树干长约10米，必须在第二天拂晓，鸟儿未鸣之前运出山林，经祭拜放上两天后方可竖杆”④。克耶族与景颇族虽有如此相似的祭仪文化，可这两个民族居住

① 参看杨德均、和发源著《纳西族古代舞蹈和舞谱》，第31～114页，文化艺术出版社，1990年。
② 参看汪宁生著《云南考古》，32～83、225～239页，云南人民出版社，1992年。
③ 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第102页，缅甸文化部出版，1959年。
④ 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第102页，缅甸文化部出版，1959年。

的地域相隔甚远，语言不同、生活习俗有差别、服饰也各不一样。克耶族聚集于缅甸的东南面靠近泰国的边界地带，景颇族与克钦族则聚居于缅甸的西北部及中国的德宏州、腾冲县等地。但克耶族和景颇族以及彝族、白族、纳西族等均属藏缅语族，究其族源仍与中国古代氐羌族有密切的血缘关系。“克耶族和景颇族的传说也都认为，他们的祖先是由青藏高原向南迁徙的民族。”①

21 世纪，随着社会的进步，先进文化向山区扩展，有些民族难免会放弃或改变自己的传统文化。而有的民族，却能在诸多现代文化的冲击下，仍然顽强地承传着自己民族古老的文化。

二、从乐器文化看

乐器在南亚和东南亚的民族中很受人们的爱戴和保护。乐器也被这些国家的民族认为是能够与神沟通的表达内心情感的神器。印度人非常忌讳别人从他们的乐器上面跨过去，或用脚去触碰他们任何一件乐器。东南亚国家大多数民族受印度宗教和本民族古代宗教的影响，他们也把乐器当成神物。印尼人认为，乐器能够产生如此奇特的声音，必定是神灵赋予乐器的功能，也因此，他们非常爱护乐器，并在特定的日子里给乐器举办祭祀，供奉乐器之神②。缅甸的克伦族也一样，他们敲击铜鼓之前，需要用鲜花和香水祭拜铜鼓，之后才能使用。

东南亚各国有许多本地的历史悠久的民族乐器，这些乐器，有一部分可以从历史书籍中查阅，而更多的乐器，是在 20 世纪各国民族学家到山区各民族中收集后公布才被人们了解。其实，人类有很多的文化，包括乐器，从创造到消失，不被外人知晓的器物还有很多，就连历史书籍中记载的乐器，如《二十四史·新唐书》中记载的骠国（缅甸古国）乐器有 22 种，但后来，有半数以上的乐器早已在这个古老的民族生活中消失了。

以下，笔者试从东南亚的一部分传统民族乐器里去追溯其早期的文化。

1. 笛　子

这种乐器因其结构比较简单，也比较容易制作，也就不便去强调它的源流，但中国第一笛的最早年代可追溯到 7000 年前。

2. 葫芦笙

在云南江川李家山古墓群第 24 号墓（约公元前 4 世纪）和云南晋宁石寨山

---

① 参看贺圣达编《当代缅甸》，第 46 ~ 52 页，四川人民出版社，1993 年。

② 参看李金兰著《印度尼西亚·千岛牵手》，第 49 页，广西民族出版社，2006 年。

古墓群（西汉时期）均发现有铜葫芦笙斗①。据此，可断定云南各民族使用葫芦制作的笙，年代会更加久远。中国西南民族善于使用芦笙与葫芦笙的民族有：苗、瑶、彝、拉祜、傈僳、佤、普米、纳西等民族。在东南亚，笙类乐器在缅甸、泰国、柬埔寨、老挝、越南、马来西亚等国的民族民间文化里，都能够见到其身影。尤其中南半岛国家，许多当地的民族都保留了这种乐器，就连离中国比较远的柬埔寨，其芦笙舞也与中国西南地区的苗族、彝族、拉祜族、佤族芦笙舞的舞姿很相似（下文继续探讨）。

3. 二　胡

二胡在中国有很悠久的历史。由于二胡的制作比较简单，二胡也很受泰国和老挝等国乐队的喜爱。在柬埔寨、越南和缅甸的山区民族里，二胡也常在农闲时被用来唱民歌，向异性求婚。

笔者在缅甸的掸邦农村从事宣传工作时，一同工作的佤族同事艾嘎在寨子里打死一条两米长的蛇。于是，他把蛇皮剥下来，从寨子里找来干竹子、木头等材料，将蛇皮剪下一小块，抹上鸡蛋清贴在竹筒上，再用细线固定，制成二胡的琴体，然后，他将制作好的琴杆插在竹筒（琴体的共鸣箱）上，再从马的尾巴上剪来一些马尾，当弓和弦，这把类似二胡又像京胡的乐器制作过程，大约只用了一个多小时就完成了。

笔者一直坐在这位佤族同事的旁边写东西。起初，也不知道这同事在干什么，等艾嘎拉起自己制造的“二胡”时，笔者才惊异地发现，平时少言寡语的佤族同事，居然会这么聪明，简直让人看呆了。这件事也说明一个道理，山区民族由于经济条件的限制，他们除了集体购置宗教场合需要的锣铳等自己无法生产的乐器外，大多数乐器只能靠自己来制作。

4. 筝

中国春秋战国时期，筝已流行四方。在越南的宫廷音乐里，筝为历代君王演奏。缅甸的古骠国，在 802 年向唐朝进乐时，也有鼍形筝记载于我国《二十四史》的“唐书卷”里②，此筝除了琴体是鼍形，即鳄鱼的形状外，乐器的制作原理以及配有九根弦等，与秦筝没太大的区别，唐书将其归为筝类，也合乎情理。但这种乐器除“唐书卷”列传“骠”一文中有记载外，缅甸的历史文献里并没提到过这种乐器。从缅甸著名文学家吴密奈著《联邦舞蹈》一书中可以看到，大约 13 世纪的壁画里绘制的鳄鱼琴，而这时的鳄鱼琴只有三根弦了，请参看图

① 参看中国艺术研究院音乐研究所主编《中国音乐词典》，第 166 页，人民音乐出版社，1985 年。
② 参看《二十四史·新唐书》列传第一百四十七下“骠”，中华书局，1979 年。

31“古代的鳄鱼琴（约13世纪）”。由于缅甸后来的历史没有记载鼍形筝，据此，可以推测，九根弦的鼍形筝（鳄鱼筝），在13世纪之前就已经消失了，而三根弦的鳄鱼琴却一直流传到现代的孟族民间乐队里。大约在16世纪，鳄鱼琴受西方齐特尔琴的影响，造型也改变成齐特尔琴模样，但其名称仍为鳄鱼琴。参看图27“约16世纪的缅甸鳄鱼琴”，其琴弦还是三根，演奏方式基本没变。这种琴流传于缅甸、柬埔寨、泰国、老挝等国。

2003年笔者随云南艺术学院领导到缅甸进行文化交流时，缅甸文化部的官员带我们参观了仰光国家博物馆。笔者很兴奋地看到了许多曾在书中了解到的文物古迹，也看到了三根弦的鳄鱼琴，却没能找到九根弦的鼍形筝。

5. 铜　锣

在东南亚各个国家，人们不难看到铜锣按大小、按音阶的高低次序排列成排锣、半月型锣、围锣或排铿锣等乐器出现在乐队里。这些乐器的历史悠久，在东南亚的古迹雕塑和壁画上也能看到它们的图像。铜锣的发祥地究竟在哪里？国内外有许多历史学家都对此曾进行过深入的研究，但还没有准确的答案。20世纪70年代，广西贵县罗泊湾一号墓（约西汉初期，公元前206～公元25年）出土的铜锣是目前所知年代最早的实物①。

铜锣是东南亚各国乐队里使用比较多的打击乐器。但仔细观察也不难发现，各国使用的铜锣，以及铜铿的造型、制作技术、使用方法、音高、音阶、乐队组合、乐曲的演奏风格等并不完全一样。关于这个问题，笔者在前文“热带民族乐舞文化的生成”中已经讲述过，这里就不再重复了。

6. 铜　鼓

东南亚包括海岛国家的古代文物里也能见到铜鼓。越南也有许多铜鼓，其流传年代也很悠远。但根据大量的出土文物和文献记载可以断定，铜鼓是中国西南地区多民族创造使用的乐器。在中国的春秋时期（公元前770～前476），铜鼓已在一些诸侯国的贵族里使用，并盛行于汉代②。铜鼓的类型有很多种，鼓面以及鼓身纹饰不同，其功能自然也会存在区别。专家们根据铜鼓的不同特征将它们划分为：北流型鼓、灵山型鼓、西林铜鼓、冷水冲型鼓、麻江型鼓、石寨山型鼓、万家坝型鼓、西盟型鼓等③。

---

① 参看中国艺术研究院音乐研究所编《中国音乐词典》，第393、394页，人民音乐出版社，1985年。

② 参看中国艺术研究院音乐研究所编《中国音乐词典》，第393、394页，人民音乐出版社，1985年。

③ 参看蒋廷瑜著《铜鼓史话》，第3～17页，文物出版社，1982年。

古人制作的乐器，其造型、装饰，以及鼓面上和鼓身的纹饰等都会有某种文化内涵。史学家虽不一定能够破解所有铜鼓的功能，至少也会知道这些铜鼓是为不同目的而造——有为战争，有为喜庆，有为祭祀……我国有关铜鼓的论文、书籍不少，笔者也就不去更多地探讨了。这里，笔者只想向读者介绍中南半岛有关西盟型铜鼓的文化。

克伦族、帕当族居住于缅甸和泰国两地，他们使用的铜鼓属西盟型铜鼓，由于西盟型铜鼓的鼓面上有青蛙的立体雕像，缅甸人干脆称这种铜鼓为蛙鼓。在铜鼓的鼓面上铸造青蛙的立体雕像，必有其含义与功能，也与蛙崇拜有关联。缅甸克伦族的蛙鼓有七种：

（1）“克娄尤木”，克伦语“克娄”是指蛙鼓，“尤木”指这种铜鼓是由湄公河上游的妇女制作（湄公河上游即云南省的澜沧江流域）；

（2）“克娄尤夸”，克伦语“尤夸”是指湄公河上游的男子制作的蛙鼓；

（3）“克娄克佤木”，克伦语“克佤木”是指佤族妇女制作的蛙鼓；

（4）“克娄克佤夸”，克伦语“克佤夸”是指佤族男子制作的蛙鼓；

（5）“克娄修威木”，克伦语“修威木”是指波克伦族妇女制作的蛙鼓；

（6）“克娄修威夸”，克伦语“修威夸”是指波克伦族男子制作的蛙鼓；

（7）“克娄尤果德”，克伦语“尤果德”是指怀念之鼓①。

此外，克伦族的蛙鼓还细分为六类：雄鼓、雌鼓、吉祥鼓、哀鼓、金鼓、银鼓。

雄鼓的特征为：鼓面上有青蛙的立体雕像数只，鼓身有大象、田螺等纹饰；敲击出的声音洪亮而清脆，雄鼓除了平时有重要事情敲击外，也用于出征，因此，雄鼓还有“征战之鼓”和“胜利之鼓”的美称。这种鼓在克伦族里可代表一个人的身份，有爵位封号的贵族才配拥有它。

雌鼓的特征为：鼓面的青蛙只有一只，鼓体的高度为雄鼓的一半；鼓腰及鼓体上的纹饰也只有一只大象和一个田螺；敲击出的声音虽清脆，但不响亮。

吉祥鼓的特征：其鼓面的青蛙是按顺时针方向排列，含义为有序、有领、有随，是团结的象征；吉祥鼓用于吉庆节日，如庆祝五谷丰登、搬新房、过新年、结婚喜庆、征战胜利，以及举行公益捐献时敲击。

哀鼓的特征：其鼓面的青蛙呈对立状，有相互敌视的姿态，其含义为拼杀、分裂，因此，按鼓的名称和青蛙的姿势，哀鼓用于殡葬丧事、拾骨仪式和惩罚村中犯罪者等集会时敲击。

---

① 参看［缅］曼顶农《克伦族蛙鼓》，载《棉瓦底》1984 年 8 月刊。

吉祥鼓和哀鼓也称为冷鼓和热鼓：冷鼓要悬挂在家中和寺庙圣洁之地，而且要经常向它祭拜；热鼓则不能放在家里，因为热鼓是灾难的象征，村里人要为它在村外另盖亭子或把它安放在坟场的小亭里。

金鼓和银鼓：这两种鼓并非是用金或银来铸造，它们仅在其鼓面的“弦”中镶上金弦或银弦；金鼓和银鼓在克伦族里流传过一段时间后就消失了①。

从缅甸克伦族的铜鼓名称、种类中可以大致了解到，云南与周边国家的铜鼓文化存在一定的联系，铜鼓的制作者不但有男工匠，还有女工匠。克伦族关于铜鼓制作的传说认为，他们大约在一千年前，在湄公河上游（云南省沧源、西盟等地的佤族、傣族居住地域）向佤族学习铜鼓的制作技术②。由于传说的时间已很遥远，我国的佤族还无文字记载的能力，因此，佤族早已断传了这段历史，他们也没能传承这门技术。

克伦族铜鼓的不同造型、功能及使用目的，包括敲击的方法，也有详细介绍：要敲击蛙鼓，得双手同时配合；右手直接敲击鼓面，左手要持一根薄木片或竹片，从后面插入鼓的空体内敲击。克伦族还认为，不按上述方法随便击响蛙鼓，那敲击者将会为此遭遇不幸。有些地区又认为，蛙鼓被人随意敲击，会引来灾难，村里会死人，因此，克伦族严禁外人随意撞击村里的蛙鼓③。

我国宋元的《太平御览》和《文献通考》两部类书都把铜鼓收在乐部。《唐书·南蛮列传》记载：东谢蛮宴聚时“击铜鼓，吹大角，歌舞以为乐”。明代魏濬《西事珥》也说：“夷俗最尚铜鼓，时时击之以为乐。”清代屈大均《广东新语》说：“粤之俗，凡遇嘉礼，必用铜鼓以节乐。”看来，铜鼓在我国南方某些民族中是一种很普遍的传统乐器。贵州的仲家（布依族）“岁时击铜鼓为欢”；苗族“好吹芦笙、打铜鼓为欢”；云南文山的花土僚，从正月至二月末，打铜鼓跳舞为乐，谓之过小年④。从这些文献中已大致了解到铜鼓是中国古代西南民族生活里十分重要的文化，但很可惜，云南有关西盟型铜鼓祭祀活动的歌舞，在经历我国几次政治运动后已失传。而在云南省的近邻缅甸，由于其社会制度的差别，也因地理地势上的封闭，有些地区的山区民族还一直延续着西盟型铜鼓的歌舞祭祀活动。

西盟型铜鼓鼓面有青蛙的立体雕像，因此，铜鼓鼓面上的“蛙”应是使用这种鼓的民族的图腾。缅甸的帕当族仍然相信，要想在农业上获得丰收，请老天

---

① 参看［缅］曼顶农《克伦族蛙鼓》，载《棉瓦底》1984年8月刊。
② 参看［缅］曼顶农《克伦族蛙鼓》，载《棉瓦底》1984年8月刊。
③ 参看蒋廷瑜著《铜鼓史话》，第42页，文物出版社，1982年。
④ 参看蒋廷瑜著《铜鼓史话》，第42页，文物出版社，1982年。

下雨，就得在雨季来临之前，用蛙鼓举行祭祀仪式："舞跳者有三至七名男子，手臂上拴着两片木板；他们的手指、手臂、手背上，画有青蛙的头、爪、尾巴等图案；他们以屈伸手臂来且歌且舞。"①

从以上乐器中已知东南亚各国的乐器与中国大陆民族的文化有一定的关联，但各个国家的民族在具体的文化表现上却又各有特点。

笔者在第一章的第三节中已谈到东南亚的鼓有用不同材料制作的皮革鼓、竹鼓、木鼓、铜鼓等。就皮革鼓来说，有造型各异，鼓体大小、长短不同的双面鼓，象脚鼓也明显存在长型象脚鼓与短型象脚鼓的区别。

7. 竹子制作的乐器

前面章节也已谈到过东南亚的竹制乐器，如竹拍板、竹鼓、箫、笛子、哨子、笙、竹琴、安格隆、竹排琴、竹筒琴、竹风琴等乐器的种类数不胜数。竹子制作的乐器在东南亚各国的民族中，尤其在歌舞文化的表现上，有如此多的创意与不同的使用方法，称东南亚是竹文化世界或竹文化王国，不仅不夸张，也是非常恰当的。

有关乐器及皮革鼓、象脚鼓和木鼓等文化，笔者已在《论缅甸民族音乐和舞蹈》、《泰国缅甸音乐概论》两部专著中有过长篇介绍；还有一篇名为"重新认识象脚鼓文化"的论文发表于《星海音乐学院学报》2004 第 3 期，此处就不再重复叙述了。

三、从歌舞文化看

不同的民族，在文化的表现与传承上会有不同的方法，东南亚各国民族有许多歌舞文化，其中一些历史比较悠远的歌舞如祭祀舞乐、模仿动物的舞乐、对歌歌会、芦笙歌舞、铜鼓舞（蛙鼓舞）、竹竿舞等散发着亚洲各民族文化在漫长历史中进行交融的气息。由于本书的主题是歌舞音乐，为了避免重复前面章节中已谈到过的话题，本章节只想概述几个歌舞文化。

1. 祭祀舞乐

古代祭师为了让民众相信他有通天的本领，能与神灵沟通，在祭祀时，巫师会用各种奇异的声音和动作来装神弄鬼，表现出神灵已经附身于他，从而产生祭祀性歌舞；后来，这种文化逐渐由单人发展成两人或多人的歌舞表演；经过一段时间的发展，又演变成集体歌舞和大型的歌舞聚会。东南亚各国民族的祭祀文化非常丰富，笔者在第一章第三节中已介绍了一部分，本章节仅想选择一个比较典

---

① 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第 104 页，缅甸文化部出版，1959 年。

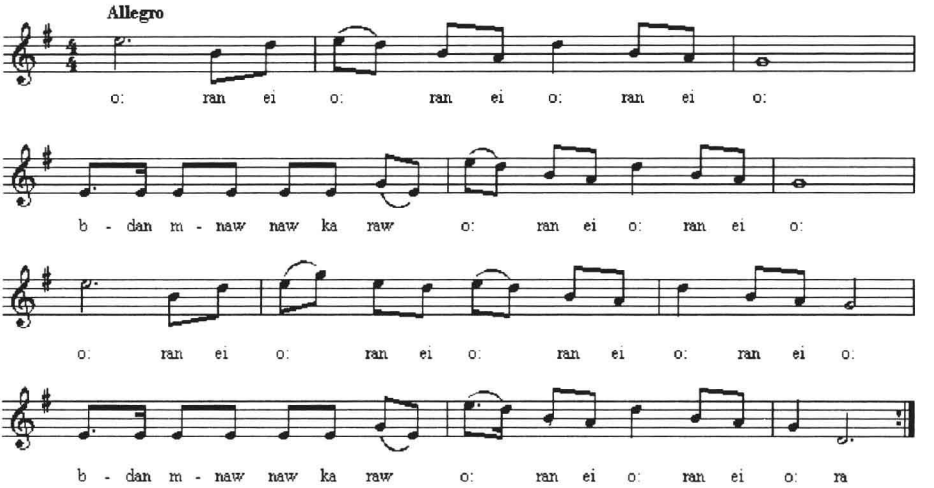
型的祭祀类歌舞——“目脑纵歌”继续作介绍。

缅甸克钦族的“目脑纵歌”多达20种，其歌舞表演都含有浓厚的祭祀内容。例如：“土司为了加强自己在统辖区的影响力，提高自身的知名度和威信，就会不惜动用大笔的财力，去举办‘苏’（Hsut）目脑；土司的婚礼是区别于平民的，土司要结婚就得举办‘脑乡来’（Num sha lai）目脑来进行狂欢，其场面虽不如前者，却也非常隆重；当地区发生传染病时，当地头人为了赶走瘟神、恶魔，就得举办‘均’（Jung）目脑来进行祭祀活动；克钦族在拆旧房，盖新房时，会认为自己的家神被惊动了，为了向家神请求原谅，土司、头人在上新房时，又要举办‘丁乡桑’（Ding shan shang）目脑；在征战胜利时，克钦族的首领，为感谢神灵的扶助，要举办‘巴当’（Ba dang）目脑”① 来进行庆祝。

此外，还有在“迎宾时举办‘卡龙’目脑；祝寿时举办‘柱罢丽’目脑；起义时举办‘共荣若’目脑；和谈解决冲突时举办‘腾陆腾然’目脑；筹备誓师时举办‘能摊’目脑；兄弟分家或出远门时举办‘公然’目脑；人死后六个月时举办‘息’目脑等”②。在这些祭祀庆典中，歌舞不仅不可缺少，还必须有诸多的民众围绕祭祀柱来一同歌舞。其音乐请看克钦族“目脑纵歌”中的一首：

谱例1

克钦族“目脑”曲



本书中未注明出处的谱例，为本书作者记谱、记词。

谱例1是笔者1972年在缅甸贵概县孟波镇“目脑”节上记录的歌谱和歌词。

---

① 参看［缅］吴密奈著《目脑》，第4～6页，缅甸文化部国家出版社，1961年。

② 参看张承源、方华著《德宏风采》，第163～166页，云南人民出版社，1988年。

歌词大意："哎……大家一起来跳舞了，为庆祝我们民族的盛大节日，我们纵情地歌舞吧……"

从"目脑纵歌"的种类名称、举办的目的中可以看到，"目脑纵歌"几乎概括了克钦族的生活习俗与文化社会等现象，同时，从"目脑纵歌"进行的一系列活动：吟诵祭词、建造祭祀场地、绘制目脑柱、乐器的制作、歌舞表演等几乎综合了克钦族的诸多文化和艺术。

"目脑纵歌"在最盛行的年代举办八天，前四天为主要庆典日。盛会开场式，有两位"脑双"（巫师）带领参会者随着鼓声，按纵队排列徐徐晃动着舞步进入祭祀场地。按规定，"脑双"只限两名，不能多，也不能少，但这一规矩在20世纪末的云南景颇族地区已被打破。"脑双"头上戴有犀鸟头的长羽帽，身穿古长袍（如同滇剧里的王袍），手举长刀，按"目脑"柱上所绘的曲线图案领舞，动作比较简单，男人手握长刀，弹步而行，女性则手持纱巾或扇子，左右挥动着漫步向前。他们时而弓腰往后晃退，时而挺胸，晃动身躯向前迈步。整个队形呈曲线长龙状，在"目脑"会场上左右转绕，边歌、边舞，舞步与歌声随着"洞巴"（一种吹管乐器）、大鼓、铜锣的乐曲声，时起时落。他们高唱"目脑"曲，曲毕，大家会不约而同地呼叫："哟！哟哟！"

狂欢的人群，如此反复高歌、舞跳，通宵达旦，暂告休息。第二天，在进行杀牛宰猪等各种祭祀活动后，傍晚又开始歌舞，连续四天。

克钦族的"目脑"曲歌词随举办内容而变，旋律也会随歌词而变。谱例1仅是克钦族的"目脑"曲中的一首。

后四天，是各村、各民族的自娱活动。缅甸的傈僳族被划归为克钦族的一个支系。也因此，每当克钦族举办"目脑纵歌"时，傈僳族是有请必到的。他们参加盛会的歌舞后，就跳起自己喜爱的芦笙舞。其他村寨的克钦族也以"通嘎舞"来欢庆节日，尤其年轻人，常借此机会寻找意中人，谈情说爱。

有关祭祀性歌舞，在东南亚各国民族中还有许多，随着社会的发展，有部分祭祀歌舞的性质也发生了变化，并逐渐融入到各国民族的各种节日和城市的游行队伍里。

2. 模仿动物的舞乐

东南亚民间艺人在表现动物的舞蹈上有很多很有趣的表现方式，笔者虽在第一章里已谈过此问题，但在这里还需继续叙述这一文化。为能够清晰地了解东南亚的动物类歌舞，笔者再将它们划分成三种舞乐：

第一种，民间艺人们为了能够比较逼真地模仿某些动物的形象，舞者需要将

布料、皮革、毛线等各种材料制作成动物的模型套在身上，模仿这些动物的动作进行表演。这些动物的舞蹈，无论是狮子舞、马鹿舞、马舞、孔雀舞、蝴蝶舞、大象舞、牛舞、龙舞等，都具有本地古代多神论及图腾崇拜与佛教文化融合的迹象，它们中有一部分还被归属于神兽的行列（下文继续讨论）。

第二种，主要流行于中南半岛的柬埔寨、泰国、缅甸、老挝等国家。表演这种动物歌舞的舞者头上，戴有用宣纸、竹子、布等各种材料制作的动物头像（教学有影像讲解）。舞蹈以模仿这些动物的动作进行表演，有牛、鹿、虎、豹、狼、鹰、麂子、孔雀、鸽子、大鹏鸟等，这种歌舞多半出现在舞台上或舞剧、歌舞剧里，在表演《罗摩衍那》以及缅甸的地方戏时，均能够看到这类动物的歌舞。

第三种，是将某种崇拜物的造型用竹子编制成框架式的形状，用彩色纸张装裱在造型上进行舞蹈，这种框架式造型的动物舞乐，因不能灵活地摆动头脚的关节部位，动作比较死板，也不如第一种动物歌舞灵活。1986 年，笔者在云南德宏州傣族的泼水节里看到这组舞蹈的表演，有大象舞、牛舞、马舞等造型，缅甸的掸族也有类似的文化。

以上的动物舞蹈都有音乐伴奏或用吹打乐器伴奏，尤其舞台上出现的动物舞，大都有专门的音乐或打击乐配合他们表演。

此外，缅甸若开地区表演的火龙舞又属第一种和第三种之间的大型祭祀类歌舞。缅甸的龙舞和中国的龙舞相似，也有龙戏珠的内容，但其龙舞表演的整个内涵、目的，却又区别于中国，其负责耍龙者，是一位手举龙珠的云游僧人，使该龙舞充满着宗教的气氛。若开地区的火龙舞一般在晚上举行，夜晚，火龙从龙头、龙身到龙尾，里面都点燃着油灯，龙身全长约一两百尺，夜间舞动这么一条长龙，极为壮观；当火龙舞进行到该升天的时刻时，耍龙的云游僧人会向龙头抛洒易燃物——松末；当松末碰到龙头嘴里的油灯时，会猛然间像放火花一样，闪亮出一道道耀眼的火花来，顿时，龙体也会在冲天的火光中燃烧，舞龙者挥舞着燃烧的火龙，不断地向前翻滚；此时，整个场地的鼓声、锣声、人们的欢呼声响彻云霄，舞龙者们也念诵着传统的快板书，跳着舞，在万般曲折的谜城大会中兜绕；然后，向谜城大会中的多腊达十六神和哒达哒达哈神敬拜；最后，转到中央的大佛前祭拜，才告结束①。

东南亚的神鸟舞、神兽舞、蜘蛛舞等也很有特点。鸟神是根据印度佛教文化里的“紧那罗”（男性）与“紧那梨”（女性）的传说编造的人头鸟身形象，舞者需头戴鸟形头饰，手臂上有鸟的翅膀，腰与臀部装饰有鸟的尾羽，以飞翔的姿

① 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第 62 ~ 63 页，缅甸文化部出版，1959 年。

势展示鸟的各种动作，这种舞蹈主要出现在泰国、缅甸、柬埔寨、老挝等国家的歌舞剧里，民间节日的花车展演上偶尔也能见到。我国德宏州傣族的孔雀舞，在缅甸掸族的节庆日里也常看到，但缅甸的掸族仍旧称这种舞为“紧那罗”舞——神鸟舞。

东南亚民间的神兽舞造型很多，有像狮子的，也有像马鹿或由各种动物组合形成的怪异形状。这种舞的表演方式似乎来自印度，却又区别于印度，它们与中国的狮子舞相似，也是由两人配合，一人负责动物头部的摆动，而另一位则担当动物腰部以下到臀部的晃动。但也有一个人套上动物模型进行表演的神兽舞。单人神兽舞多半是陪衬双人神兽舞的表演，以营造热闹的气氛。

蜘蛛舞在第一章第三节里已有介绍，这里就不重复介绍了。

3. 对歌歌会

东南亚一些民族的对歌歌会，可以在中国西南民族地区找寻到其渊源关系。尤其在农闲季节，中国西南地区的各民族青年男女通过对歌的方式，很自由地进行择偶前的对话、试探性约会、谈情说爱，已有悠久的历史。这种文化的形成与地区民族、传统、社会、生活、习俗、宗教、历史等多种文化背景有关。由于生活在中国西南与中南半岛国家的各民族有比较接近的血缘关系，他们的社会、等级制度等又不是非常森严，自古以来，这些地区各民族的青年男女之间又有自由恋爱的习俗，促使这一文化能够在中国西南民族和中南半岛的柬埔寨、泰国、缅甸、老挝、越南等多国的民族中得到承传。

东南亚民族虽深受印度文化的影响，但“对歌”这种文化，与印度文化不会有任何的关系。因为，印度社会自古以来，种姓制度、阶层、等级的划分极为严厉，其婆罗门贵族不可能与贫民、小商贩、工人、仆人、农奴阶级的子女谈情说爱，在这样的社会制度下，印度歌舞虽然也有男女一同跳舞、一起唱歌的文化，却不可能产生集体性的、不分阶层的、以择偶为目的的对歌歌会。东南亚各国各民族的对歌歌会表现方式虽存在多样性，但这种文化无疑源自一个非常古老的母体——蒙古人种的一种文化。

4. 芦笙歌舞

芦笙这种吹奏乐器虽小，也很不显眼，但它却是一种流传面相当广的特大文化。从中国的许多历史书籍中都可以查阅到，中国西南民族地区的芦笙歌舞具有非常悠久的历史。芦笙在东南亚各国的民族文化里也不陌生，虽然芦笙似乎仅在中南半岛地区流传，但在马来西亚的古老民族乐器中也能看到与芦笙有关联的文化。在中南半岛的泰国、缅甸、老挝、柬埔寨、越南等国家，芦笙歌舞至今仍在

许多民族中承传。他们制作芦笙的方法以及芦笙的造型不仅相同，离中国比较远的柬埔寨芦笙舞也同样采用跳脚、勾脚、转身、仰身、弓腰、踢脚等舞姿，与中国的苗族、拉祜族、佤族的芦笙舞相似①。当然，芦笙在音乐的表达上，由于民族文化、语言、旋律等不可能完全相同，有的舞蹈动作也会各有自己民族的特点。总之，芦笙歌舞，从各国各民族的芦笙到舞蹈，无疑源自于一种古老的整体性文化，尔后，逐渐分化出不同的歌舞。

5. 竹竿舞

在东南亚，竹竿舞是比较常见的一种娱乐性歌舞，笔者已在第一章第三节“热带民族乐舞文化的生成”中谈过，这里就不再重复了。

从以上东南亚各国的传统文化、乐器文化、歌舞文化等表现中，我们已大致掌握东南亚各国民族文化的整体性与多样性的发展概况，也明白了各国人民的生境、社会、历史、民族、宗教、殖民统治、生产生活等背景均与文化艺术有密切的关联，同时，也避免了片面或从局部看问题的弊病，通过理性认识东南亚民族文化的整体性，才能够客观地窥视到不同民族的多样性文化艺术表现。

四、变异是人类文化发展中常有的现象

达尔文的《物种起源》关于“家养状况下的变异”、“自然状况下的变异”、“变异的法则”等，详细论述了物种变异的现象②。今天，我们对自然界许多物种在相互接触、交融中产生变异，或者依靠人工对某些物种进行交配、嫁接等科学技术，已司空见惯了。然而，我们对自身文化在与不同民族文化的接触、碰撞、融合中逐渐产生变异等现象，还未进入到在学术上进行仔细研究的阶段。

东南亚各国在漫长的文化发展中，既有纯粹的本土的民族文化，也有相当一部分文化是属于本土文化与中国、印度等不同国家，还包括不同的宗教等文化进行融合，在变异中发展形成的文化和艺术。

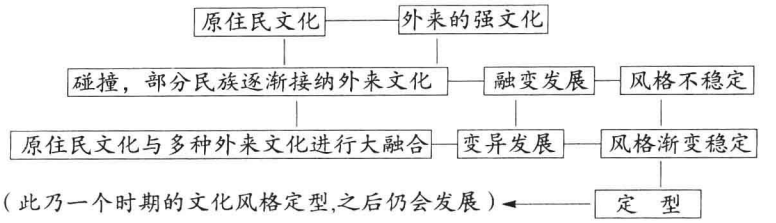
也因此，东南亚各国民族的文化，既有上述多种外来的大文化成分，又区别于这些国家的文化。以下笔者试将这些文化的发展过程与变异规律，用以下两个图来粗略概括。

---

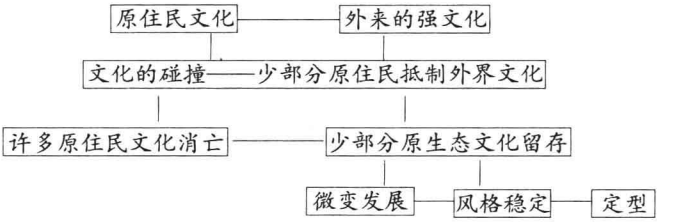
① 参看《柬埔寨民间舞蹈》中的芦笙舞 Cambodian Folk Dance ，RoBam Baskrovagn，RoBam Kngok Pursat ，柬埔寨音像出版社，2007 年。

② 参看［英］达尔文著《物种起源》，第 20 ~ 312 页，商务印书馆，1997 年。

东南亚民族文化发展概况（一）



东南亚民族文化发展概况（二）



本书中没注明出处的图表，均为本书作者制作，未经允许，谢绝改动引用。

当原住民文化遭遇到外来强文化的碰撞时，会经历一段逐渐适应的过程，才与之融合，进入一种不稳定状态的文化混合发展期；在文化的融会过程中，人类好学的特点充分地得到显示，使大多数民族踊跃汲取外来的先进文化，并将自己的传统文化与外来文化进行融合，也会使自己的部分文化丢失、消亡，进入到一个新兴的文化变异发展阶段；各种文化的融合、变异发展过程中，文化的风格逐渐从不稳定进入到比较稳定的时期，并继续加工装饰，使之成为自己民族的新型文化——定型。但笔者还需指出，人类文化的发展非常活跃，上述所指“定型”也只是一个时期呈现在人们眼里的比较稳定的文化，当新的、更先进的文化潮流再次冲击这些国家的文化艺术时，新一轮的文化碰撞、融合、变异、发展就会再次出现。

从另一方面看，人类毕竟是一个奇异的物种，在一个大的种族里，虽有许多民族逐渐随大流，去追赶时尚与进步，也会有少数族群规避文明，他们躲进深山密林里，保持自己民族的生存方式，也保留了自己民族的传统文化，这种现象在东南亚国家并不少见①，但这些民族的文化，并不因此而停滞不前，其发展是会缓慢些，却也存在微变的发展状态。正因为人类有少数族群能有这种固执的传统文化保护意识，才给我们留下极其宝贵的原住民文化——历史悠久的古老文化——原生态文化。然而，古老的文化一旦被人发现，并让它们接触到现代社会

① 参看武文侠、陆春林著《印度尼西亚》，第51～56页，世界知识出版社，2001年。

后，就很难永远保持其不变的原始状态——“原生态”了；他们仍然需要发展，也必须去寻求一个理性的发展途径，其风格不能不保持稳定，否则就不是原生态文化了。

从歌舞艺术看，前面已谈到的“竹竿舞”也融会了东南亚不同国家和民族的艺术：缅甸克伦族及其支系的竹竿舞基本上和其他国家的一样，属于带有体育竞技性质的，又有音乐伴奏的舞蹈；但缅甸靠近印度的钦邦克米族“竹竿舞”却充满着战斗的气氛，其舞者需手持长刀，单独跳入竹竿间，似乎进入了战场，舞者随竹竿敲击的嗒嗒声，以严肃、紧张的表情，挥舞着长刀，展示砍杀敌人的动作①，请参看图22“缅甸克米族竹竿舞”；而菲律宾人民在跳“竹竿舞”时却非常文雅地晃动着手巾、扇子和雨伞等道具，在铜锣、金属排琴等乐器的伴奏下跳动，虽是集体舞，却又凸显男女主角的表演，他们以轻松愉快的舞步，跳进竹竿敲打的框格里舞蹈，其舞姿不仅优雅，舞乐里还蕴涵有伊斯兰教影响下的家族公主生活②，由于菲律宾受西方殖民统治数百年，其民间歌舞里也不难感觉到西方文化对其艺术的影响；泰国的“竹竿舞”则表现得很活跃，其“竹竿舞”已发展成为旅游者与泰国民间艺人共同舞蹈的一个娱乐性项目了。

从乐器文化的融会发展中也能够看到，唢呐、琵琶、扬琴、三弦琴以及缅甸的竖琴即弯琴等，原本来自其西面的巴比伦、希腊、埃及等古国的乐器，但这些乐器进入东南亚、中国、东亚后，会有一个不稳定的与当地民族文化融合、变异的发展过程，然后进入一个比较稳定的发展阶段才定型。这些乐器，无论是制作方法、造型、使用的材料、结构、音域、音色、演奏方法等与原乐器已产生区别，有的还出现了变异现象。

东南亚各国的民族大都由一个大种族分化形成，各国又有非常相似的受外来文化冲击、受不同宗教影响、被欧洲列强殖民统治的历史，以及本土文化与外来文化碰撞、融合、变异、发展的现象。从而使东南亚这个大区域里，既有其最本质的整体性文化，但在具体的不同国家民族的文化艺术上，却又有许多不同的表现。人们到这些国家，若能够深入各国民族地区去了解，就会看到东南亚的民族艺术是如此的复杂、风格迥异、绚丽多彩。

有关东南亚乐舞文化的变异现象，笔者于2009年11月参加福建师范大学音乐学院与浙江省文化艺术研究院在杭州共同举办的“亚太民族音乐学会第十四届

---

① 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第110～112页、270、272图片，缅甸文化部出版，1959年。

② 参看［日］*The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southeast Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Producer IchikaWa Katsumori（JVC）philippines, p. 72, tape8－15, 1989.

国际学术研讨会”宣读的论文《探析东南亚民族音乐文化的变异现象》中有长篇论述，笔者不便将发表过的论文全文复制到本书里，但相信读者通过笔者在后文描述的有关鳄鱼琴的演变及缅甸古骠国乐器的变异发展等内容中仍可看到东南亚乐器文化的变异是那么的有意思。请参看第七章第五节的图表“骠国乐器与当今中国云南和缅甸各民族相似的乐器”。

思考题：

1.（论述题）中南半岛各国民族文化的融会有哪些突出的现象？

2.（填空题）东南亚国家最常见的乐器有_____、_____、_____、_____。

3.（选择题）16世纪，东南亚最受欢迎的大型舞剧和歌舞剧是（　　）。

A.《罗密欧与朱丽叶》　B.《罗摩衍那》　C.《白蛇传》

4.（论述题）为何印度的文学艺术能够在东南亚经久不衰？

5.（比较题）菲律宾与缅甸表演的竹竿舞有何区别？

6.（填空题）中南半岛的民族文化融会中有：_____、_____、_____等突出的现象。

7.（简述题）请阐述个人对本章节人类思维发展划分7个层次的看法。

8.（论述题）为何中南半岛的诸多民族能够接受同一种服饰文化？

第四章　东南亚古国的艺术复兴

古代战争有非常野蛮、残暴的恶行，战争的胜利者往往会将战败国的文化，以及他们居住的城池全部烧毁，要彻底摧毁其国家和民族的所有文化才肯善罢甘休。当然，也会有不同的现象。但在今天，人们想要找到东南亚国家一千余年前的古代宫殿和都城，尤其是那些经历过战争血洗的古城会很难。东南亚大多数历史悠久的王宫、城市，除了遗址能够通过各种先进仪器探寻到外，大多数早已在战火中消失得无影无踪了。

因此，研究东南亚的史学家大都只能从史书、碑铭、古迹、寺庙及经书中查阅历史。人类学家和考古学家哪怕花费很大的力气发现了东南亚古国的遗址，也很难从地下找寻到有关其歌舞艺术的记载。

中南半岛的柬埔寨、缅甸、泰国等国家都曾经有过辉煌的历史，就碑铭而言，这些国家大约在公元6世纪开始就陆续出现文字碑铭。

现存最早高棉文（柬埔寨文字）碑铭刻于公元611年①。

缅甸古代曾使用过四种文字。孟文，出现于公元6世纪②。骠文大约出现在公元9世纪，著名的《妙齐提碑》和蒲甘发现同样内容的石柱，是用骠、孟、巴利、缅四种文字对应刻在石碑上。缅文虽出现于公元11世纪，有可能因其还不完备，需要与骠、孟、巴利等文字同时使用③，这些文字均源自印度古文字婆罗密字母。

泰国文字出现在素可泰王朝，兰甘亨国王于1283年创制，是以孟族、高棉文的字母为基础，并吸收占婆（占婆古国在越南的中部，占语属马来—波利尼西亚语系）和斯里兰卡的一些字母创立的。以上文字都是由左向右书写的拼音文字④。

---

① 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，高棉文第353页，上海辞书出版社，1995年。

② 参看同上，孟族，第294页。

③ 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，第420～421页，上海辞书出版社，1995年；另见姚秉彦、李谋编著《缅甸文学史》，第22～23页，北京大学出版社，1993年。

④ 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，泰文第334页、占文第100页，上海辞书出版社，1995年。

中南半岛的古国文字大部分使用贝叶（Buku lontar）用铁笔在贝多罗（棕榈树叶和桦树皮）树叶上刻写历史①。由于东南亚的气候潮湿，贝叶书不易收藏，这些书容易腐烂或被白蚂蚁和昆虫破坏。因此，用贝叶记载的历史书籍难于得到长时间的保藏。

然而，东南亚又有某些文化让史学家感到兴奋和安慰。由于东南亚国家留有许多雄伟壮观的古代建筑——佛塔、寺庙、神殿、教堂，从这些古迹中人们不难感受到，这些国家都曾有过非常辉煌的艺术发展期，也可以说是这些国家的艺术复兴期留下的遗迹。正因为他们曾有过这样的历史，这些国家的人民虽在时光的流逝中淡忘了自己国家曾有过的峥嵘岁月，而其历史遗存下的宗教建筑及塔寺内的歌舞雕塑、绘画、乐器等，与现存的民间传统艺术相对照，仍能够让人们看到许多可圈、可点、可看、可听、可研究的灿烂文化。

第一节　婆罗浮屠与现存的民间歌舞

印度尼西亚的爪哇日惹城有世界著名的佛塔婆罗浮屠（Borobudur）。该塔始建于公元770年夏连德拉王国时期，但又有人认为建于公元9世纪。佛塔由200万块火长石垒成，形似山冈，占地123平方米，现高31.5米。按照佛教“三界”之说，规划为坛基、4层回廊、3层圆台与主佛塔3部分，分别表示“色界”、“欲界”、“无欲界”，象征由尘世走向极乐世界的途径。坛基底下部分掩埋浮雕160幅，描绘地狱景象，取材于佛典《大业分别经》。回廊壁和栏杆上，凿《佛本生经》故事浮雕1460幅，装饰性浮雕1212幅，有“石头画卷”之称。圆台上72座角锥状小塔拱卫着主佛塔，内各有佛塔1尊，连同各层基佛龛内趺坐佛像共504尊，世称“千佛塔”。主佛塔为佛陀坐禅处，塔高7米，直径10米。整个建筑历遭自然灾害和人为破坏，濒临坍塌绝境。19世纪以来，几经发掘修缮。1973年联合国教科文组织资助全面修葺，1983年竣工②。

从婆罗浮屠的雄伟建筑艺术中不难感觉到当时的印尼人民是多么虔诚地信仰佛教。宗教文化的传播并非只是一种经文的传授，每当一种宗教有适当的立足之地时，其宗教的建筑也就开始建造了。当神殿、佛塔、寺庙兴建的期间，雕塑、绘画等技术也随之进入这块领地，接着，佛塔、寺庙竣工需要庆祝时，宗教的文

---

① 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，贝叶书第60页，上海辞书出版社，1995年。
② 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，第391页，上海辞书出版社，1995年。

学、歌舞艺术等也就得到广泛的传播。

因此，从佛塔婆罗浮屠如此雄伟的建筑中可以推测，印尼在公元8世纪之前必定与印度有很深的交往，甚至会有一些印度移民进入印度尼西亚来建造佛塔，佛教也得到当地人民的狂热崇拜，才使这块土地上有如此宏大的佛教建筑。

然而，人类某种文化的发展仍存在盛兴与衰败的过程，随着佛教文化在东南亚岛国的缓慢承传，伊斯兰教的崛起，印尼人民渐渐地对新进入的伊斯兰教更感兴趣。

大约在13～15世纪，伊斯兰教的东传，使印尼的大多数民众逐渐改信伊斯兰教，伊斯兰文化和艺术也深入到印尼人民的生活及文化艺术里。

印度尼西亚人民的宗教虽然产生了变更，但其民间的传统艺术仍不难看到印度文化对其影响是那么的深远。例如：印度史诗《罗摩衍那》（*Ramakerti*）不仅在印尼的歌舞剧中得到承传，巴厘岛的克恰克（Kecak）表演中也引用了《罗摩衍那》的部分情节。爪哇地区表演皮影戏哇杨（Wayang）时，也有《罗摩衍那》的故事①。可见，印度尼西亚人民还是那么热爱以前与印度文化融合的艺术，一直承传至今。

印尼的民间歌舞大都用甘美兰乐队伴奏。甘美兰乐队演奏的节奏、旋律及多声部交叉进行的音乐特点，应属本土的传统文化。而甘美兰伴奏的舞蹈，无论是动作，还是舞蹈的内容等，却能够感觉到有印度文化的气息。当然，这只是一种文化元素的存在，而不是印度文化的展现。由于印尼的歌舞有很强的本土民族风格，也能够在发展中更多地表现出自身各民族的文化特点，因此，有特定风格的文化，给人的印象会很深刻，也使音乐学、舞蹈学家们不会将印度尼西亚的歌舞与印度的文化混淆。

从印尼的文化发展情况看，可以说，大约在6世纪，印度移民以及印度的宗教文化艺术对印度尼西亚有很深的影响，使印尼的歌舞，包括歌舞剧等都留存有印度文化的成分；大约13世纪，随着阿拉伯文化在东南亚岛屿的传播，印尼人民逐渐成为伊斯兰教的忠实信徒；15世纪，印尼先后遭受西班牙、葡萄牙、英国等列强的入侵，16世纪成为荷兰的殖民地，使印尼歌舞文化注入了许多西方艺术的元素。

今天，当人们看到印尼的歌舞时，若能够回顾该国历史，就不难感觉到，印尼人民虽在宗教信仰历程中变更了信仰，而其文化的表现上，并没将以前与印度

---

① 参看 *The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southeast Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Indomesia, Victor Company of Japan, Ltd, 1989.

宗教融合形成的艺术抛弃。印尼艺术，既有伊斯兰文化的成分，也有其早期印度文化与自己民族文化融合形成的传统歌舞、戏剧等艺术。这之后，在西方文化的影响下，印尼的音乐也有一部分与欧洲文化融会形成的艺术，这就是印尼文化发展中比较特殊的现象。

关于印度尼西亚音乐的特点，请看下篇的“印度尼西亚”章节。

第二节　惊叹吴哥建筑与回廊乐舞浮雕

吴哥（Angkor）古城，始建于公元9世纪，是柬埔寨吴哥王朝的都城。吴哥寺始建于1112年，1201年才完成其浩大的工程。吴哥寺位于洞里萨湖西北部暹粒省内，面积约45平方公里，分布着大小石砌建筑物约600座。吴哥寺位于吴哥城南郊，是吴哥地区最重要的古寺，系苏利耶跋摩二世生前为自己建造的陵墓。保存的大量浮雕即其生前宫廷生活的真实记录。寺的基地广阔，四面皆有入口，长约800~1000米，总面积在4万平方米以上，工程浩大。据说兴建时先后征调奴隶和劳工约1500万人，历时约90年的时间才完成。寺前有中央大道，主殿有一座3阶层的台阶，每层四边都有石砌回廊，最低一层为浮雕回廊，四面合计约长800米。浮雕主要取材于印度古代两大史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》中的神话故事，人物千姿百态、栩栩如生，既饶有印度色彩，又富有本地高棉民族的文化风格。其5座圣塔呈莲花蓓蕾形，中央一座最高，超出地面约65米[①]。

吴哥自14世纪中叶，多次受到暹罗（泰国）军队袭击和占领，遭到严重破坏。泰国占领吴哥后，还将其宫廷艺人全部掳掠到了泰国。这段历史若确实发生，人们就不难推测，柬埔寨的文化艺术发展必定遭受到沉重的打击。

1432年，吴哥城被弃后逐渐湮没于丛林里，成为这些地区民间传说中的鬼城——被邪魔诅咒的城市。由于热带地区森林地带不仅瘴气重，各种昆虫也很容易使人得病，使当地百姓不敢再进入这个被邪魔诅咒的鬼城——吴哥。

1858年，法国探险家亨利·穆奥到柬埔寨，从民间传说及吴哥周围村寨百姓的悠扬动听的歌声中感觉到，这个地区曾有一个失落文明的存在。亨利·穆奥确信传说中的鬼城必定是一座神奇的、被人遗忘的古都。于是，他聘请这里的村民带路，在密林里步行5天寻找吴哥城。其间，村民因害怕邪魔的诅咒，再也不

---

① 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，第212页，上海辞书出版社，1995年。

愿意往前走，但在亨利·穆奥的鼓动下，他们终于从密林中寻找到已经消失了几个世纪的古老都城——吴哥。然而，探险家亨利·穆奥却在艰辛的研究工作中病倒在吴哥，年仅35岁就永远留在了这块土地上①。20世纪末，吴哥城由法国考古工作者主持清理和修复②。

印度两大史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》不仅在13世纪的柬埔寨吴哥古城浮雕上出现，这两部史诗也一直在柬埔寨的表演艺术中占有重要的位置。

20世纪60年代初，笔者曾在缅甸当时的首都仰光的国家露天剧场里观看过柬埔寨国家歌舞团表演的“柬埔寨宫廷歌舞”（当时的缅甸报纸称“柬埔寨的芭蕾舞团”），其中也有表现吴哥浮雕上的女神及《罗摩衍那》的片段剧情，而女神的舞蹈、音乐及服饰等均为柬埔寨艺术。笔者在缅甸仰光市生活期间，常看到印度与缅甸的歌舞表演，也因此，比较能够分辨出柬埔寨歌舞与印度艺术的差别，尽管柬埔寨艺术里有印度艺术的元素，但从文化的整体看，仍明显区别于印度文化。

从吴哥的浮雕回廊里也能看到有关吴哥王朝时期宫廷艺人的歌舞表演及民间歌舞表演的场面，但20世纪六七十年代，柬埔寨因经历了数十年的战乱与灾难，尤其红色高棉的恐怖政策，使柬埔寨的民族文化遭受到了严重的毁灭与破坏，这是一段人类民族文化自毁的悲剧。

20世纪末，柬埔寨从战争的泥潭中崛起，重新走向团结、安定、发展经济和文化的好时光。国家逐渐恢复对民族古典歌舞的保护和承传，并抢救面临失传的民族文化；艺术家们还从吴哥浮雕回廊上的宫廷舞中寻找过去已经丢失的艺术。

柬埔寨虽深受印度宗教文化的影响，却非属于印度艺术，尤其传统歌舞的表达方式，与印度歌舞并不一样（教学提供影碟观赏与分析），但柬埔寨的古典舞蹈里，毕竟吸纳了印度艺术的部分技巧，其舞姿也注重用眼神和头部的晃动表达意境，用屈膝、挥手、慢条斯理地扭动身体，去变换舞姿，也善于用舞蹈语汇表达自己内心的各种情感。也许在吴哥王朝时期，柬埔寨的艺术家们就已将印度艺术与本土民族传统文化进行融合，形成当今还能看到的古典歌舞了。

20世纪80年代，各国音乐学家到柬埔寨拍摄收集传统歌舞艺术中也收集到柬埔寨艺术家表演的阿菩撒拉舞（Apsara dangce），此舞蹈就是取材于吴哥寺东

---

① 参看卡门著《柬埔寨五月盛放》，第79页，中国青年出版社，2004年。

② 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，第209～212页，上海辞书出版社，1995年。

侧浮雕上有关《罗摩衍那》史诗的一个场景①。同样的舞蹈在后来中国中央电视台发起，联合大湄公河次区域柬埔寨、老挝、缅甸、泰国、越南等国电视台，历时3年拍摄的《同饮一江水》的“吴哥的微笑”中也能看到非常优美的柬埔寨艺术家根据吴哥浮雕编演的歌舞②。但这些歌舞与笔者20世纪60年代初在缅甸仰光看到的“柬埔寨宫廷歌舞”相比，仍存在很大的差距。这是一种文化延续性未被破坏，与曾被破坏、打碎后再修补的差距。

可见，艺术作为人类文化的结晶，一旦遭遇破坏，人们难于用数十年的时间就能够将其恢复到原有的面貌。尤其宫廷艺术，是汇聚这个国家数百年甚至数千年文化的承传，一旦遭受毁坏，就很难再重现了。这是柬埔寨文化艺术发展史上的悲剧，我们全人类应该汲取其惨痛的教训。也应该谴责一些历史人物对人类文化的发展采取愚昧加破坏的政策，对自己民族的文明进行毁灭性清除的人是历史的大罪人。

笔者在民族文化研究中深深地感触到，人类历史中曾屡次出现过强盛者用武力去强迫衰败民族改宗强盛民族文化的事例，却难于成功，而文化的自毁却是最无情的，甚至连蛛丝马迹都不留。

20世纪90年代以后，柬埔寨王国更加注重自己民族的传统文化保护与教育。许多艺术家也能够积极地根据自己民族的传统文化创作了许多的歌舞，其中也包括宫廷舞、祭祀性舞蹈以及反映柬埔寨人民新生活、劳动等情景的歌舞，并不断出版一些柬埔寨民族民间歌舞的VCD、DVD等影像专辑，这些专辑里有“孔雀舞”、“动物舞”、“采摘水果”、“纺织姑娘”等反映本国民族生活、劳动的歌舞③。有关音乐的具体表现，请看下篇第六章“柬埔寨音乐”。

第三节　从蒲甘古迹寻找古乐文化的演变

缅甸的朝代大都以建都的地名来划分，而缅甸有关历史朝代的划分，各史书又不一样，比如蒲甘王朝，有的史书认为始建于167年④，而有的历史书籍则又

---

① 参看中国中央电视台发起，联合大湄公河次区域柬埔寨、老挝、缅甸、泰国、越南等国电视台拍摄的《同饮一江水》（影碟）的“吴哥的微笑”，河北百灵音像出版社出版发行，2007年。

② 参看 *The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southest Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Tape 6 Cambodia , Victor Company of Japan , Ltd , 1989.

③ 参看《柬埔寨民间舞蹈》Cambodian Folk Dance, RoBam Baskrovagn（影碟），RoBam Kngok Pursat，柬埔寨音像出版社，2007年。

④ 参看北京大学东方语言文学系缅甸语教研室编《缅汉词典》，第1246页，商务印书馆，1993年。

认为，蒲甘王朝始建于1044年①。

蒲甘（Pagan）作为古都，据说是由频耶（Pyinbya）国王始建于公元849年。蒲甘位于缅甸中部曼德勒市西南129公里。公元1044年，阿奴律陀国王统一全国，仍在此建都。缅甸也在阿奴律陀国王的大力倡导下将南传上座部佛教定为国教。从此，来自四面八方的佛教信徒们为积功德，在这25平方公里的土地上建造佛塔，据说曾有数百万座。也因此，蒲甘还有“万塔之城”的美称。

在蒲甘城诸多的塔寺里有最著名的穗喜宫塔（Shwe-zigon）、阿难陀塔（Ananda）。缅甸及英国出版的一些书籍都详细介绍过这座城市的许多名塔的建造年代以及塔寺内外各种雕塑、壁画等图像②。

从缅甸的古代壁画，以及我国《二十四史》“唐书卷”记载的缅甸古骠国（公元802年）向唐朝进乐时的情景，大致可以了解到，古代的缅甸音乐表演形式曾是以弦鸣乐器、笙类乐器为主的乐队。后来，因佛教文化的发展，佛教有普度众生的理念，为了向广大民众弘扬佛教，而佛教又不允许人们在寺庙内喧哗，其表演艺术也就逐渐向室外扩展，乐队为了适应室外演出的需求，将声音洪亮的锣鼓及各种打击乐器发展成能够演奏旋律的，造型美观的，有高、中、低音配套的打击乐乐队。

回顾缅甸的音乐发展史，可以大致了解到，缅甸在古骠国时期（公元167年～约9世纪），其宗教和艺术虽受到古印度以及西方文化的影响，但缅甸人的文化并没有被印度或其他国家的文化取代。比如，他们的歌舞艺人服饰，根据中国《二十四史》“唐书卷”列传第147下“骠”的记载，骠国女演员的服饰，并没像印度妇女那样穿纱丽；他们弹奏的乐器中也没使用印度最具代表性的维纳琴（Vina）、西塔尔琴（Sitar）、坦布拉琴（Tambura）、塔布拉鼓（Tabla）等乐器。此时的缅甸乐器有：凤首箜篌、鼍形筝（鳄鱼筝）、龙头琵琶、云头琵琶、三弦琴、独弦匏琴、大匏琴、小匏琴、以竹为琴、小匏笙、大匏笙、横笛、三角笙、两角笙、三面鼓“束三为一”、牙笙等③。日本专家林谦三在《东亚乐器考》一书中认为，缅甸的凤首箜篌、三弦琴、琵琶等都是由亚述、波斯、印度等国向东流传的乐器④。

骠国时期的缅甸大致处于奴隶制度与封建社会转折的时代（据了解，缅甸的

---

① 参看［缅］貌丁昂著，贺圣达译《缅甸史》，第283～298页，云南省东南亚研究所，1983年。

② 参看［英］*PAGAN Art and Architecture of Old Burma*, by Paul Strachan KISCADALE PUBLICATIONS OXFORD, 1994；另见［缅］英文版 *PICTPRIAL GUIDE TO PAGAN*, Published Ministry of Culture Socialist Republic of the Union of Burma Rangoon 1975.

③ 参看《二十四史·新唐书》列传第一百四十七下“骠”，中华书局，1979年。

④ 参看［日］林谦三著《东亚乐器考》，第213～293页，人民音乐出版社，1999年。

奴隶制度在山区保留很长的时间。20 世纪 70 年代，笔者曾在缅甸掸邦的少数民族地区考察，亲眼目睹那里的崩龙族寨子还保留有奴隶制）。骠国时代的宫廷里有可能聚集了一批宫廷艺人，他们的服务对象，无疑是宫廷和上层贵族。

从《二十四史》“唐书卷”“骠”中可以看到，其 12 首歌舞中不仅有浓厚的佛教气息，演员的服饰也极为华丽。由于表演场合大都以室内为主，无论舞蹈、声乐还是器乐，讲究柔雅、轻歌曼舞、柔声细唱。其乐器的造型也很奇特，因属宫廷乐器，骠人还将自己的图腾崇拜与乐器的造型相结合，乐器的制作工艺非常精细、美观。其乐队也以弦乐器为主，还有各种吹奏乐器，笙的造型犹如凤羽展翅状。这时的打击乐器很少，还处于比较弱的阶段。骠国乐受到我国唐朝文人的赞赏，史书记载的篇幅及详细度都比较高，说明此时的骠国文化代表团受到我国唐朝的极大关注。

11 世纪的蒲甘王朝（1044 ~ 1287 年），阿奴律陀国王在孟族僧侣——欣·阿拉汉长老的感召下，将佛教定为缅甸的国教[①]。蒲甘城也就在这时大兴土木建造佛塔（缅甸的佛塔，除国王出资建塔外，老百姓也可自主筹建佛塔，这种习俗一直延续至今）。在这个号称“万塔之城”的国都里，人类文化的发展不可能是单线的，或只是建筑艺术的发展。缅甸人建造的佛塔，每当竣工时，都会按习俗，用歌、舞、戏等艺术为之庆祝，佛塔建造得越多，人与人之间的攀比心理就会越强烈，也造就了竞比风气的上升。由于这时的蒲甘王朝有比较开放、宽松的政策，也就促使了 11 世纪蒲甘时期的艺术复兴，各种艺术都得到充分的表现与发展。

佛教的教义和经籍都提倡关注生命、关注自然万物、普度众生，寺庙里严禁歌舞的喧哗。有这样的宗教教规和社会文化的需求，缅甸的歌舞艺术，必须从为少数贵族服务，转向为人民大众表演。正因为有这样的观念转变，文化也就产生不同方向的发展，艺人的表演也必须由室内转向室外。此时的乐器也明显地由声音娇小的室内弦乐器、笙类乐器，转向室外音响洪亮的铜锣、铙、鼓等打击乐器。

实际上，这时的缅甸音乐，应属回归于自然的文化循环发展的轨道。在广场上演出，首先就得解决音响的问题，在没有扩音器的年代，聪慧的缅甸人民根据自身的科技水平，将鼓、铙和锣等声音洪亮的打击乐器进行改革、发展，从而形成以鼓、锣、铙等打击乐器为主，另加唢呐、笛子等乐器组成的乐队。

---

① 参看［英］丹·乔·艾·霍尔著，赵嘉文译注《东南亚史》，第 217 页，云南省历史研究所，1979 年。

另一方面，可以肯定，宫廷音乐文化并不因为室外打击乐器的发展而消失。可以说，此时的缅甸王朝有两种乐队：一种是宫廷的，以弦乐器弯琴、鳄鱼琴、竹排琴、笙等乐器组成的室内乐队，请参看图 35“阿瓦王朝室内乐队”；而另一种乐队活跃于民间，见图 34，是以围鼓、围锣、唢呐、巴马鼓（大鼓）、小碰铃等乐器组成的室外乐队。图 34、35 的绘制时间，大约在 14 世纪的阿瓦王朝时代，其室外乐队正在为神鸟舞的表演进行伴奏。

上述两种乐队一直延续到 19 世纪贡榜王朝灭亡时。公元 1885 年大英帝国经过三次英缅战争后将缅甸吞并。

在音乐学及缅甸乐器的研究上，笔者查阅了许多书籍和文章。缅甸音乐学界至今仍未界定“缅甸打击乐队”的出现年代。从壁画中可以看到，这时的缅甸乐队与 20 世纪的缅甸“赛旺”（Hsaing waing）乐队已很接近了（赛旺乐队有围鼓、围锣、排铿、大小唢呐、竖笛、巴马鼓、巧龙巴鼓、竹排琴、铁排琴、小铜钹、木梆子等乐器）。

因此可以推测，14 世纪之后的缅甸阿瓦王朝以打击乐器为主的乐队主要使用的乐器有围鼓、围锣（演奏旋律，属高音乐器）、巧龙巴鼓（负责鼓点节奏的敲击，属中音类鼓乐器，此类乐器在 802 年骠国时期已经有其雏形，即“三面鼓，束三为一”）、巴玛鼓（属低音类鼓乐器）等，具有自己民族音乐风格特点的乐队已经形成。缅甸音乐的特点，请看下篇“缅甸歌乐文化”章节。

第四节　泰国、越南、老挝等国的古迹折射辉煌历史

东南亚国家因气候炎热，昆虫的繁衍能力非常强，用贝叶、纸张、布以及竹木材料记载的历史文物和书籍都难逃昆虫的破坏。因此，史学家研究东南亚的历史大都通过这些国家的古代建筑、王宫、佛塔、寺庙、壁画、雕刻或石碑等古迹，或参考中国与东南亚交往的史书查阅历史。东南亚的古城和王宫能够留存至今的极少，但佛塔、寺庙不仅有很多是数百年的建筑，千年以上的古迹也有不少。这让史学家和考古学家颇为兴奋。

一、泰　国

泰国作为南传上座部佛教国家，塔寺的建造自古风行。据统计，泰国全国有寺庙 3 万多座，僧侣 30 多万人，属于皇家的寺庙有 180 座，寺庙建筑规模宏大，

存有许多佛教艺术精品，最著名的皇家寺庙有卧佛寺、玉佛寺、金佛寺、黎明寺、云石寺等①。

笔者到泰国考察，也亲眼目睹泰国首都曼谷金碧辉煌的金塔和大皇宫、玉佛寺（建于1782年）、郑王庙等诸多的佛教建筑和大皇宫博物馆、五世皇宫、马车博物馆等收藏的各种历史文物。

根据考察与史料的查阅，以及旅游书里的介绍，泰国全国各府有著名佛塔不下50余座。本章节从中选择10余座塔寺来进行大致的了解：

（1）越亚仑叻哇拉喃佛寺大舍利塔，在吞武里湄南河畔，高82米，座台宽234米，为国王拉玛三世建造；

（2）佛统大塔，位于曼谷以西60公里处的佛统市中心，是世界著名的佛教古迹，大约在公元前建造，塔身呈褐黄色，高120米，下为基座，中为弧状台和覆钵式塔身，尖部为螺旋形——仅尖部就有40多米高；

（3）巴吞古塔，考古学家估计此塔建于公元5~6世纪的托罗瓦底时代，塔身向东南方向倒塌，塔基四周全是叙述佛教故事的石灰泥刻画；

（4）七顶宝塔，是清盛时期清迈府仿造印度迦叶塔和缅甸蒲甘塔建造；

（5）素可泰府越仓隆宝塔，建于素可泰王朝（13世纪）；

（6）越帕色素碧三塔，始建于公元1491年阿瑜陀耶时期，此塔为安置三位国王的骨灰而建；

（7）越甘烹能寺塔，在佛丕府，为古代高棉人建造，用铁矾土砖筑成，塔身下部布满漂亮的浮雕，却因多年失修已坍塌；

（8）帕沙莫塔，在北榄府，为国王拉玛二世所建，民众称之为“水心浮屠”；

（9）象围寺塔，立于甘烹碧府，相传建于素可泰王朝后期，有68只大象造型环绕着塔身；

（10）亚越艾寺塔，八角形的舍利塔，在甘烹碧府；

（11）古骨塔，为古代高棉人建造，在南奔府，塔分数层，每层置三尊佛像，共60尊，塔内安放着针提威女王的骨灰；

（12）拍玛限读佛寺舍利塔，在洛坤府，高76米，塔内供奉佛骨，建于公元757年；

（13）哈里军猜寺塔，在南奔府，建于佛历1651年（1108年）；

（14）邦区舍利塔，在猜也奔府，塔为二座，用铁矾土砖砌成，此塔建于公

---

① 参看田禾、周方冶编著《泰国》，第43~53页，社会科学文献出版社，2005年。

元 1177 ~ 1237 年；

（15）玛哈读佛寺，建于素可泰王朝时期（1275 ~ 1349 年）的重要寺庙；

（16）佛足印塔，在乌隆府，塔内地面刻着佛祖脚印，每年都会在该塔举办礼佛盛会，塔周围的岩石奇形怪状，山洞内有许多史前壁画，是当地的重要古迹①。

二、越　南

越南虽在历史上经历过许多的战乱，尤其 20 世纪中期，越南的抗美战争中，美国的轰炸机在越南投入的大小炸弹不计其数，却没将越南的古迹全部破坏。

越南、柬埔寨、老挝三国，曾于 19 世纪中叶，先后沦为法国殖民地。这些国家包括越南的胡志明市，都留有不少殖民地时期的建筑，其中也有法式楼宇和教堂。

笔者到河内时，也去瞻仰胡志明主席的遗容，并参观胡志明主席生前工作过的地方，也参观过前法国总督的住所（后为河内的政府大楼）。

古都顺化有越南著名的皇城，是阮氏王朝的皇宫。皇城始建于 1805 年，仿照北京故宫的建筑模式建造，皇城为方形，内部宫殿层叠，也有护城河等。还有阮朝的皇陵，也建于顺化城里。在顺化城的西郊有著名的天姥寺塔，寺内有 3285 斤重的大钟，塔耸立寺前，为绍帝所建，为八角形楼阁式。这里有一所学校叫国子监，是越南政治家、文学家、艺术家的摇篮，越南许多名人，如胡志明、武元甲、素友和吴庭艳等都是从这里培养出来的②。

越南的民族不仅与北部大陆的蒙古人种有亲密的族源关系，文化发展也与中国保持很长时间的联系。其建筑艺术也汲取了许多中原文化，却又有自己的风格。

著名的建筑除上述谈到的外，还有：

（1）独柱寺，建于 1049 年，寺内面积仅 6 平方米，供有脚踏莲花宝座的观音像；

（2）普明塔建于 1305 年，塔有 14 层，高 22 米，塔基上有两根石笔，据说塔内存有阮朝一位皇帝的遗骨；

（3）平山塔建于 8 ~ 14 世纪，现存 11 层，高 15.5 米，塔呈圆锥形；

（4）西藤亭建于 16 世纪，亭内供奉有伞圆山神的牌位；

---

① 参看林仁凤、玉腊编著《泰国民族传统艺术》，第 1 ~ 43 页，云南美术出版社，1997 年。

② 参看徐治编著《东南亚旅游》，第 87 ~ 91 页，云南大学出版社，1997 年。

（5）周绢亭位于河内市郊，建筑风格高大粗犷，带有高脚屋的特征；

（6）缪寺又名神光寺，寺内大殿供奉佛祖，中殿供奉阮明空禅师；

（7）笔塔寺建于1645年，李朝皇帝李神宗的皇后郑氏玉公主（法名妙缘）曾在此修行，因寺内拥有一尊千手千眼神佛像而闻名；

（8）榜村亭建于1736年，以建筑上的精美浮雕而闻名；

（9）西方寺又称崇福寺，建于9世纪，以拥有76尊佛像、8尊金刚像、16尊罗汉像，以及善、恶二神而闻名；

（10）金莲寺建于1127年，寺周围风景秀丽，李朝慈花公主曾在此种桑养蚕；

（11）占婆古塔，古代占城国的国王供奉婆罗门教诸神的建筑，分布在越南中部广阔的地域内①。

三、老　挝

20世纪90年代初，笔者随云南艺术学院科研处、研究所的同事到西双版纳参加“傣族文化研讨会”期间，曾到老挝的边城南塔去游览。当时，老挝刚开放边界口岸。中国游客坐西双版纳的长途汽车也可进入老挝的南塔省。沿路上，有不少老挝小孩向我们热情地招手致意，但车子行过数小时坑坑洼洼的路程，让我们对老挝如此恶劣的公路深感害怕。笔者疲倦地坐在长途汽车的后三排座位上昏睡，可强烈的颠簸却让笔者在睡梦中头碰车顶，嘴唇在行李架上挂出一个永久性的记号。也因此，笔者在非常沮丧的情绪下无心好好观赏老挝的名胜古迹就匆匆返回景洪市。90年代初的老挝公路给笔者留下了可怕的“破路”、“颠簸”、“头碰车顶”、“受伤”、“破相”等糟透了的印象。

时间飞快地跨越了20年，当今的老挝旅游业已经飞声腾实。笔者相信，过去看到的落后景象必定已大变样了。

笔者于2010年春到柬埔寨吴哥考察，途中在老挝琅勃拉邦机场作过短暂停留，很希望以后能有机会再到老挝去仔细考察。

据了解，16世纪，在塞塔提拉国王时期兴建的塔銮寺，虽为老挝人民按自己民族的艺术风格建造，也还是会借鉴印度及周边国家的塔寺风格。

塔銮寺位于万象东郊銮村，是一座砖石结构的佛教建筑群，塔体的总高度为45米，其中心佛塔有叠次3层塔基，在第二层塔基上有30座高3.6米的小塔，自下而上，依次比拟佛教的欲界、色界、无色界“三界”，整个塔体具有恭迎弥

① 参看楼宇烈主编《东方文化大观》，第908～909页，安徽人民出版社，1996年。

勒佛临世的含义，占地8400余平方米。

瓦普寺（Vat Phu）又名瓦普石宫，坐落在海拔1200米的莆告山山腰坡地上，位于下寮占巴塞市西南8公里处。瓦普寺为老挝名刹，规模宏大，石结构建筑，石宫一座，配殿两座。从山腰一直向下伸展数百米，石块上还雕有各种图案。据说，这石宫为公元6世纪以前柯姆族（属古吉蔑族，英文为Khmer）统治时代的遗迹①。

老挝虽为内陆国家，但在文化的发展上仍有自己的一套风格。老挝全国众多的佛教建筑及佛殿里的雕塑、绘画等文化虽让人感到有受中国、泰国、缅甸、印度以及柬埔寨艺术影响的痕迹，但又绝非是这些国家文化的副本。老挝民族虽与周边国家民族有亲缘关系，但它仍有自己民族的艺术风格，只要仔细观察，无论是建筑，还是歌舞艺术等，均属在汲取别人优秀文化后不断融合、变异、发展自己民族文化的艺术。

四、古迹折射辉煌历史

东南亚国家的历史虽不能与世界著名的文明古国相比，但其在世界的文化发展史上并不落后，中南半岛的高棉帝国有世界著名古迹吴哥寺（Angkor）、东南亚的海上帝国室利佛逝（Sriwijaya）也留有世界著名古迹婆罗浮屠（Borobudur）。这些古迹与东南亚其他国家的宗教文化和艺术等都存在非常密切的联系。

也因此，从泰国大皇宫金碧辉煌的佛塔、郑王庙，以及各地的著名塔寺与古迹，越南和老挝诸多名胜古迹等，可大致了解到这些古建筑的建造年代，有的大约在公元前就已存在，也有的在18世纪才兴建。南亚语系孟高棉语族的高棉人、孟人是中南半岛南部大部分地区的先民，他们在公元1世纪前后就信仰佛教，有高深悠久的佛教文化，并建造了许多佛教塔寺。在与泰人、佬人、缅人、越人与孟高棉语族民族的接触中逐渐融合了他们的文化，也包括宗教。印度的宗教对东南亚各国民族文化的发展有深刻的影响，不仅建筑、雕刻、绘画，东南亚各国的歌舞艺术也能寻找到受印度文化影响的痕迹，但东南亚艺术又没被印度文化取代。这就是笔者在前面谈到的文化变异的发展结果。中南半岛国家虽有同样的宗教信仰，但在文化的发展上，人类似乎很在乎自身民族个性，也会按各自不同的思维去创造自己的文化和艺术。

笔者从东南亚的宗教建筑、艺术等文化发展中试图寻找出一些规律性的现象，现试将个人的观察概括为三点：

---

① 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，第55页，上海辞书出版社，1995年。

（1）古人一旦接受某种新的大宗教文化时，处于对新宗教的无比崇敬，会全身心地去模仿这个宗教的所有文化，当然，也不能排除传教国有可能会派各行专家到这些国家传授技艺，使接受国的古迹里留下诸多他们的杰作，从印度尼西亚的婆罗浮屠、柬埔寨的吴哥（11 世纪之前的作品）、越南的占婆古塔、老挝的塔銮寺、泰国的巴吞古塔、缅甸蒲甘部分古塔等都能看到东南亚早期的佛塔与印度建筑风格有较多的相似点。

（2）人类是一种情感极为丰富的物种，正因为感情的深挚，人类极善于从自己民族的功利需求出发去接受外界的文化，也因此，同一种宗教，在不同国家的文化表现上会各不一样。中南半岛各国的民族，尤其孟族、高棉人在公元 13 世纪之前就建造了许多佛教塔寺，如：泰国的古骨塔，缅甸孟邦的斋提尤塔、勃固的室内大卧佛等均属他们的杰作；老挝的瓦普寺等既像印度塔寺，又有自己民族的风格；许多寺庙内外的佛像、各路神仙、罗汉、动物及半人半动物的造型等均区别于印度。

（3）当一个国家的民族文化发展进入到成熟阶段时，他们会很强调自己国家民族的个性，于是，他们在借鉴别人的文化与自己民族传统文化的保护中会更加注重民族个性，如 16 世纪之后，泰国曼谷金碧辉煌的金塔和大皇宫，不仅借鉴印度、中国、欧洲和周边国家的建筑风格，自己的民族艺术也充分地显示在其中。缅甸仰光的大金塔历经两千余年，于公元前 500 年前，从释迦牟尼手中取回八根头发，建造 8 米高的小塔来存放圣发，到后来，佛塔的不断扩建、加高、贴金箔，以及周围各种塔群的增加等，使大金塔成为缅甸塔文化的代表。缅甸塔区别于泰国塔，缅甸的塔尖上有比较大的伞，泰国的塔尖没有伞，或有很小的伞。缅甸与泰国的建塔理念从塔基、塔身到塔尖，各有一整套理论，非常严谨，请参看“第八章第一节”的论述。老挝的塔銮寺应该是老挝塔的代表，风格也很独特。越南作为汉传佛教国家，文化的发展上虽与中国存在紧密的关联，也吸收了许多明朝的歌舞及乐器等文化，却仍有自己民族文化的特点，尤其在歌舞艺术以及宗教建筑等艺术上，越南很强调自身民族文化的发展。

综上所述，东南亚各国丰富的文化古迹，向人们述说一段段精彩的历史。当我们了解到这些国家丰厚的历史文化积淀后，再去观看这些国家的歌舞，也就能够从视野、听觉、感受中获得更加全面的知识了。

思考题：

1.（简述题）简述东南亚古国的艺术复兴有何特殊的现象？

2.（论述题）一个国家的艺术高发期是否只是一种建筑或雕塑艺术的闪现呢？

3.（填空题）吴哥寺始建于公元_____世纪；缅甸蒲甘塔群建于公元_____世纪；婆罗浮屠佛塔建于公元_____世纪。

4.（填空题）公元8世纪，印度尼西亚受_____教的深刻影响，建有世界著名的_____塔。

5.（选择题）东南亚的著名古迹有：印度尼西亚的（　　）、柬埔寨的（　　）、缅甸的（　　）。

A. 桑奇　B. 蒲甘塔群　C. 婆罗浮屠　D. 普兰巴南神庙

E. 吴哥寺

6.（比较题）缅甸骠国到唐朝进乐时使用的乐器与现代缅甸的赛旺乐队有何区别？

第五章　战乱频繁与艺术的融合

自然界无论是植物，还是动物都按“物竞天择，适者生存”的规则演进。我们人类社会的发展史虽很复杂，却仍没超出这种法则。世界历史上有许多大的战争，都是由少数人发起，多数人去为之拼杀死伤的战争。以大压小、以强凌弱、正与邪拼、文明与落后斗、侵略与反侵略的抗争等大小战争，在人类的历史中此起彼伏，从未间断。

但东南亚的战争却与世界其他地区的战争有所不同。例如，11 世纪，缅甸的阿奴耶陀国王为了获取三十部佛教的《特里皮塔卡》（*Tripitaka*）巴利文经典，以正确地训导其国民，曾派使臣到直通，向直通王（孟族国王）借用该经书。当直通王知道来者的意图后，却很不客气地对待蒲甘的来使，还出言不逊，粗鲁地拒绝了蒲甘使臣的请求。阿奴耶陀国王闻言大怒，竟然率领全国水陆大军，用百万骑兵和大象部队攻打直通，去抢夺这部经书。这种战争的起因，从缅甸史书《琉璃宫史》的记载中能够查阅，但此书中出动的军队数目：战船 80 万、水军 8000 万，战象 80 万、骑兵 800 万、士兵 1800 万，无疑是夸大了。20 世纪末，缅甸全国的总人口才 5200 万①。

根据缅甸这段历史，可以这么认为：阿奴耶陀国王发动的战争是为了争夺巴利文经籍，其目的是求取“进步文化”来改变国民素质。因此，这种战争虽也属侵略战争，但它的真正目的却有所不同，所以人类的战争史有必要根据战争的起因去分类，增加不同的内容。

再看下面泰国与柬埔寨的战争，泰国虽战胜了柬埔寨，其结果却令人深思：“武力”与“艺术”的碰撞，究竟谁会成为人类文化发展史上的赢家？

---

① 参看［缅］《琉璃宫史》（三合一精装本），第 145 ~ 147 页，读者书社出版，2003 年版；另见［英］丹·乔·艾·霍尔著，赵嘉文译《东南亚史》，第 216 ~ 217 页，云南省历史研究所，1979 年。

第一节　14世纪柬埔寨虽战败，其艺术却战胜了赢家

东南亚的文化艺术发展史具有其比较特殊的一面。从柬埔寨、泰国、老挝三国的音乐中不难看到，它们的音乐，尤其古典音乐和器乐曲的演奏风格非常接近。

老挝与泰国的主体民族是同宗民族，他们都是汉藏语系壮侗语族，历史上的交往极为密切，也有同样的宗教信仰和民俗，因此，这两个国家有相似的音乐文化也就不难理解。

而柬埔寨，是以南亚语系孟高棉语族民族为主的国家。他们的民俗文化与泰族差别较大，按理，不同民族，由于语言、生活习俗的不同，他们的文化艺术就会有不同的表现。但柬埔寨、泰国、老挝三国的音乐不仅都使用七平均律，其古典音乐、器乐曲、乐器的使用，以及乐队的组合，甚至乐队的名称等也几乎是一样（如皮帕特乐队 Pin peat orchestra、马何里乐队 Mahori orchestra①）（详见第七章“泰国的乐舞文化”）。以下，笔者将借助一段战争史来窥测其文化相似的原因。

柬埔寨的吴哥（Angkor）王朝曾经是中南半岛最强盛的国家——高棉帝国，其疆域大约有半个中南半岛。此时的柬埔寨文化和艺术也非常的辉煌，吴哥王朝无论是建筑学，还是雕刻技术、歌舞艺术等，从其吴哥古迹中都体现出高棉文化走在东南亚的最前列。此时的高棉帝国，不仅军事势力强大，其文化艺术的影响力也遍及中南半岛。

几百年的强盛帝国，没有竞争对手与竞争机制，其统治者也最容易走向没落与颓废。正因为吴哥国王的挥霍无度、官员的腐败、社会经济恶化，宫廷内讧迭起。

14世纪（这段历史比较模糊，有的认为13世纪，而有的认为15世纪），泰国的军事势力逐渐强大，并乘吴哥的衰败，挥军攻入吴哥。当泰国攻占柬埔寨的吴哥王朝后，他们几乎将柬埔寨的宫廷艺人全都掳掠到泰国。

The JVC Video Anthology of World Music and Dance 有10本书，影碟30盘。书中的柬埔寨一文里写道：“The kingdom began to decling from about the end of the

---

① 参看［英］*The new grove dictionary of music and musicians* “*Kampuchea*、*Laos*、*Thailand*”, edited by Stanley Sadie, London, 1980, 1990.

thirteenth century due to repeated incursions from Thailand and Vietnam. About 90, 000 Court Musicians and dancers, The mainstay of the musical culture, were abducted to Thailand……"① (大约在13世纪末，高棉王国衰败，不断遭受泰国和越南的侵犯，泰国从柬埔寨掳掠了大约9万名宫廷里的优秀音乐家和舞蹈家。)

从这个数字中可以了解到，柬埔寨最优秀的宫廷艺人有可能全被泰国俘虏了。从此，柬埔寨的宫廷艺术家，也就成了泰国王朝的宫廷乐师和舞蹈家。柬埔寨艺术作为当时东南亚最先进、精湛的艺术，很有可能在此时成为泰国最受欢迎的新文化。

但笔者对以上书中的人数记载有些疑惑。公元13~14世纪，亚洲最大的城市应在中国(开封、大都、长安、洛阳)，而这些大都市的人口也就大约一百万。柬埔寨的吴哥城就算有一百万人口，泰国从柬埔寨掳掠了大约九万名宫廷乐师和舞蹈家，也就相当于该城市人口的9%。众所周知，在科技还不发达的古代，劳动力极为宝贵。试想，一个城市有9%的人从事歌舞艺术，其国防、农工业生产和商业的经营等人数的比率就成大问题了。就是当今，科技发达的大都市要建立如此庞大的歌舞团体也望尘莫及。一般情况下，现代城市里从事歌舞专业的艺术家，也仅是1%的比率。柬埔寨的吴哥王朝也许会有许多能歌善舞的艺术家，但宫廷里能够养三五百名艺术家已是一个大数目了。所以，正确的表述应该是"泰国从柬埔寨俘获了数万名俘虏"，而非"九万名宫廷乐师和舞蹈家"。

柬埔寨虽在军事上被打败了，但其先进的精湛艺术很有可能在泰国的王宫里取代了泰国的宫廷艺术。这段战争史，无意中成了文化艺术的融合史，使泰国古典音乐与柬埔寨音乐成为同一种音乐体系。于是便出现了人类文化发展史中一个有趣的现象："武力"与"艺术"的碰撞，谁会成为真正的赢家？柬埔寨虽在军事上战败了，但其精湛艺术却征服了战争的胜利者——泰国。

那么，真正的泰国音乐是不是被淘汰了呢？关于这个问题，回答是否定的。音乐学家若能够从泰国的主体民族泰族，并将与泰族有血缘关系的汉藏语系壮侗语族的傣族(中国云南省民族)、佬族(老挝的主体民族)、掸族(缅甸的少数民族)等音乐文化进行对比、研究，就能够清晰地看到，古泰人文化与这些同宗民族的文化原本同源或相似的。泰国和老挝的民间音乐里一直保留着许多相似的歌舞(请看下篇泰国、老挝的音乐章节)，并习惯用五声音阶②，中国云南的傣

---

① 参看[日] *The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southeast Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Producer Ichikaw Wa Katsumori Tape 6, Cambodia, 1989.

② 参看俞人豪、陈自明著《东方音乐文化》，第119~137页，人民音乐出版社，1995年。

族与缅甸的掸族也同样使用五声音阶，这些现象均说明中南半岛的壮侗语族的泰、掸、佬、傣之间的传统文化源自一个母体。

泰国的民间歌舞与柬埔寨的民间文化，无论是风格，还是表达方式上都有较大的区别。而中国傣族的“赞哈”（Zhan ha）、象脚鼓歌舞——“嘎光”（Ga gong），以及一些叙事性歌曲，与缅甸的掸族及老挝和泰国北部民族的音乐就很相似。前面的章节中笔者也谈到过，中国的傣族音乐至今也没使用七平均律。因此，追溯七平均律的源，更有可能是高棉人、孟族或南岛语系某个民族的文化。

但又必须看到，虽然泰族、佬族、掸族、傣族同属一个语系语族的民族，他们的民间传统文化艺术仍属于一个母体文化，因居住环境、文化环境、历史发展、外界接触、殖民统治、社会制度的差别，而逐渐产生文化发展上的不同走向。

总而言之，柬埔寨的南亚语系孟高棉语族与泰国的汉藏语系壮侗语族，因不是一个同宗民族，文化差异原本很大，就因为战争，泰国俘虏了许多柬埔寨艺人，使这两国在艺术发展上形成许多融会性的文化。有关这方面的话题，后文还将继续探讨。

第二节　从16世纪泰缅战争看中南半岛的艺术融合

从事人类学和语言学的专家会很清楚，民族学中划分的语系、语族、语支相同的民族，如壮族和傣族，他们虽同属汉藏语系壮侗语族壮傣语支，但他们的语言除语法及少部分词汇、语音、语意相似外，他们的生产生活、文化习俗、宗教信仰、民族服饰等并没有多少相同的文化。何况，中南半岛各国的民族，就连同语系、语族的民族，因生存环境、文化背景的差异，其文化艺术也会朝不同的方向发展。

但是，由于中南半岛国家错综复杂的历史以及相同的宗教信仰，再加上频繁的战争等诸多原因，不同国家、不同语系、不同语族的民族频繁交往、自由恋爱、通婚等，使不同国家的人们既有民族的个性，又有整体上比较接近的文化。

柬埔寨、泰国、老挝、缅甸等国家，约有200个不同的民族，各民族的民间表演艺术以及各种文化虽有区别，却因频繁战争和相同的宗教信仰，这些国家的节日、民间服饰、民俗、民居、生活、饮食等，却几乎渐进到同一种文化里了。

笔者在本章第一节“14世纪柬埔寨虽战败，其艺术却战胜了赢家”的论述

中已谈到泰国与柬埔寨的战争，以及泰国与柬埔寨的古典音乐形成的融合现象。以下再看缅甸与泰国的战争，就会进一步了解到缅甸与泰国有部分表演艺术的融合，仍然与战争有关。

人类的战争虽由诸多的原因引起，却有一条内在规律，就是没落、腐败、落后、软弱、内乱就会被外来的强敌攻占。

16 世纪，泰国阿瑜陀耶王朝因为其内部发生动乱，国家的防御能力削弱，而这时的缅甸东吁王朝却日渐强盛。于是，公元 1549 年，缅甸开始大举进攻阿瑜陀耶，于 1569 年征服了阿瑜陀耶。以后 15 年，阿瑜陀耶又重新获得独立。1765 年，缅甸孟驳王（信漂幸 Hsinbyushin）乘阿瑜陀耶国力衰弱之机，又派大军进攻阿瑜陀耶，于 1767 年占领了阿瑜陀耶城。阿瑜陀耶王朝历经 417 年，至此结束①。

几个月之后，泰国的郑信部队又歼灭了驻守在阿瑜陀耶城里的缅军，光复了阿瑜陀耶城。由于阿瑜陀耶城已被缅军烧成废墟，郑信便在阿瑜陀耶城南部的眉南河西岸吞武里建立都城，并登基为王②。

中南半岛各国人民都信仰佛教，但佛教的慈悲、善良、不杀生、宽容、忍让等理念却没能给这些国家的人民带来和平与安宁。然而，尽管战争的发起者会很凶狠、残暴，并且对战败国的都城、文化建筑等进行疯狂的毁灭，但他们却没有将战败国的艺术人才赶尽杀绝。笔者在前面已谈到：公元 14 世纪的泰国与柬埔寨的战争，泰国战胜后，几乎将柬埔寨的所有宫廷艺人全部掳掠到泰国，从那以后，柬埔寨的表演艺术成了泰国的重要文化，并融合了泰国的艺术。公元 1563 年，缅王勃印囊（Bayinnaung）征战暹罗（泰国），获胜后，也将暹罗的手工艺人、音乐家、舞蹈家带回勃固③，为缅甸的统治阶级服务。从此，泰国艺术作为一个流派，对缅甸的音乐、舞蹈、戏剧等文化也有一定的影响。

由此可见，中南半岛国家文化相似的原因，除了宗教因素外，也因战争的胜利者把战败国的民族文化、艺术等吞噬融合了。

但笔者还是要提醒读者，在研究人类文化发展史时，不能想当然地去看不同国家的历史。泰国战胜柬埔寨之后，由于柬埔寨艺术的精湛，征服了战争的胜利者——泰国。而缅甸战胜泰国后，泰国的表演艺术虽在此时也很精湛，缅甸人也仅让泰国艺术作为一个流派，在缅甸的宫廷里表演。以至后来的缅甸歌、舞、戏

---

① 参看朱振明主编《当代泰国》，第 106 ~ 115 页，四川人民出版社，1993 年。
② 参看朱振明主编《当代泰国》，第 110 ~ 111 页，四川人民出版社，1993 年。
③ 参看［缅］貌丁昂著，贺圣达译《缅甸史》，第 91 ~ 168 页，云南东南亚研究所，1983 年。

剧文化中，虽能感觉到有泰国艺术的成分，包括古典音乐里的“瑜陀耶”曲（缅甸人称泰国为 Yo da ya“瑜陀耶”），也很容易被人误解为是泰国音乐。实际上，缅甸的“瑜陀耶”曲并没有多少泰国音乐的元素，之所以称这种曲子为“瑜陀耶”曲，是因为《玛哈基达》歌曲大集收集这类古典歌曲的歌词内容，属于介绍泰国文学、诗歌、功德、戏剧等抒情类文化①，而其乐曲仍然是按缅甸音乐的风格演唱。

因此，中南半岛虽有许多文化在频繁的战争中产生接触、碰撞、交融，却没有出现胜利者强迫战败者必须归顺于战胜者的文化，或将战败者的文化废弃，由胜利者的文化取代等现象。泰国在历史中虽吸收了柬埔寨的宫廷音乐，但其民间歌舞仍保留着传统的表演方式，并不断地承传。缅甸也是这样，虽汲取泰国的优秀文化，也没减弱自己民族文化的承传。老挝与泰国的古典音乐虽同属一个音乐体系，但民族民间的传统音乐并非完全相同。其他国家的文化发展、交融与传统文化的保护，也与上述情况大致相同。

第三节　欧洲音乐对东南亚各国的影响

人类文化发展史不可避免地要经历野蛮、屠杀、战争。我们的祖先和非洲原野上的猛兽一样，经过血腥的争斗、弱肉强食的历史之后，方能从痛苦的灾难教训中站在人类社会发展的角度，去思考问题，逐渐变得聪明、理性、文明与进步。

东南亚有 11 个国家，从 16 世纪起，却遭遇到几乎完全相同的命运。它们先后被欧洲列强蚕食、打败、吞并、沦为殖民地。有的国家经历数百年的殖民统治，最少的也遭受了多次入侵，战败后被奴役半个多世纪，才又重新获得独立。

当欧洲列强与日本帝国用武力瓜分东南亚时，其凶狠的程度并不比大狮子吃小斑马逊色。但 16 世纪的欧洲国家，无论是文化，还是科学技术又都领先于世界，东南亚作为欧洲列强的殖民地，自然会接受许多先进的西方文化，其中也少不了音乐和欧洲的各种乐器。

东南亚各国的战争与宗教的传播，也只是人类文化发展史上的一部分。人类文化仍然要按其发展的规律演进：落后文化难于抗拒先进文化的冲击，甚至被取代，不甘落后与毁灭，就得站起来，去奋力追赶，学习科学技术，用先进的方法

① 参看［缅］玛纳瓦主编《玛哈基达》，目录，甘铎克雷书社，1986 年

来保护、承传自身的文化。

从东南亚的历史中可以大致了解到，自从欧洲列强于16世纪起陆续殖民统治东南亚国家后，许多国家不仅在教育上紧追西方的先进文化，音乐的发展上也似乎进入到欧洲文化的传播时期——“欧洲化”时代了。当然，能否称之为“欧洲化”时代还需论证。

也在此时，欧洲的乐器，尤其管弦乐器，几乎流传到东南亚各个大小城市。有些国家的铜管乐队不仅为喜庆演奏，城市的民间丧事中也能见到其踪影，铜管乐队的大小规模能告诉人们死者的身份属于哪一阶层。笔者在20世纪中期，亲眼目睹自己祖父的隆重丧事，也见证了许多缅甸城市贫民与富人的丧事。贫民去世静悄悄，富人或有身份者去世，就会有庞大的铜管乐队一直演奏欧洲的古典乐曲和流行音乐。

20世纪70年代，笔者在泰国、老挝、缅甸的金三角地带非常偏僻的山沟小寨子里也能见到吉他、曼多林、班卓等乐器。

第二次世界大战后，东南亚国家先后独立，世界流行音乐也就在这前后兴起。20世纪中期的欧美流行音乐很快就对东南亚的音乐产生新的冲击，东南亚各国纷纷效仿、追赶时髦的流行音乐创作手法，去融合、创造出自己国民喜爱的有民族特点的通俗歌曲。当然，在诸多的流行音乐文化中，各个国家也会有一部分音乐家完全按欧美流行音乐的风格，去创作本国的流行歌曲。

20世纪末，电脑、网络、电信、电视的普及，世界流行音乐因有最先进的创作技术和各种先进的乐器来演奏，无论旋律、节奏、和声的搭配，以及舞蹈的配合表演等都很新颖、优美、悦耳，使各国音乐爱好者入迷般地喜爱。正因为流行音乐有诸多最先进时髦的能够吸引人的感官因素，才被世界各国人民接受。

追求进步，是人类共有的行为，先进文化也有不可抗拒的力量，因此，人们没必要去阻挡流行音乐的发展。音乐是人类最善于用各种方式去表达的丰富多彩、更新最快、冲击力极强的文化。民族文化若不遭遇先进文化的影响与冲击，发展会很缓慢，甚至会千年不变。非洲以及东南亚，在20世纪末，仍有一些民族部落生活在与世隔绝的深山密林里，其社会与文化几乎千年不变，仍处于原始社会阶段。这种现象告诉我们，人类文化保持封闭状态，不愿意发展，也不是一件好事。当然，这是相对而言。从文化人类学的角度看问题，也应该尊重这些原始部落，是他们给我们保留了极其珍贵的原生态文化。

总之，在科学技术发达的今天，人们不能只顾文化、科技、经济上的发展，而忽视了对民族民间文化的保护与收集。世界各国的民族文化艺术是我们人类的

共同财富，有些难于继续承传的民族民间文化，必须用先进的设备去录音、录像，给予保护、收藏。尤其民族民间音乐，在现代社会、交通、电信、机械取代手工劳动等生产生活的改变，以及世界流行音乐的强势冲击下消亡极快，我们一旦放松这些文化的保护与收集工作，不用多少时间，许多优秀的民族艺术，还未被人发现就已消失得无影无踪了。我们只有做好保护工作，才能放心地去发展民族音乐，创作出自己民族最优美动听的流行歌曲。

印度尼西亚的“克隆琮”（Kronjong）歌曲深受葡萄牙、荷兰等欧洲音乐的影响，它在民间最初由小四弦琴、吉他、小提琴、大提琴伴奏，之后逐渐增加了横笛、单簧管、萨克斯等乐器。“克隆琮”在发展过程中融合了本土各地的音乐[①]。由于“克隆琮”音乐能够成功地将本土文化与西方音乐融会得很精彩，使“克隆琮”音乐不仅盛行于印度尼西亚，马来西亚人也很喜欢唱“克隆琮”歌曲。

我国人民熟悉的《梭罗河》、《星星索》、《宝贝》、《哎哟，妈妈》等歌曲均属于“克隆琮”歌曲，但这些20世纪50年代流行于印度尼西亚的“克隆琮”歌曲，在我国的“外国歌曲集”里，却被注明为民歌[②]。

上述歌曲是否可以称之为民歌？笔者在2008年6月参加福建师范大学与ICTM“国际传统音乐学会”举办的“世界民族音乐研究国际学术会议”上的论文里也谈到这个问题。

这里有必要复习一下民歌的定义。我国《辞海》是这样写的：“民歌是民间文学的一种，劳动人民的诗歌创作，一般是口头创作、口头流传，并在流传的过程中不断经过集体加工……”《中国大百科全书》对民歌的解释也很详细、具体，《中国音乐词典》民歌的词条前面有一简短的概括：“民歌，即民间歌曲……”

由于我国在改革开放前自我封闭了数十年，使我国的音乐编辑者对国外音乐文化分类的认识较为模糊，也许是歌集的编辑者对外国民歌的选择不是那么严格。但民间广为流行的歌曲，在文化的含义上，毕竟有民歌的意思，只不过与民歌的要求——作曲者一般是集体改编的、时间非常久远的、没有作者名字的本土传统风格的作品——略有差别。

我们若能够对国外的音乐有较深的了解，也就没必要将各国民间流行的并非

---

① 参看武文侠著《印度尼西亚》，第185～186页，世界知识出版社，2001年。

② 参看雷维模编《外国名歌精华》，四川人民出版社，1996年；另见《外国名歌201首》，人民音乐出版社，1981年；另见《世界人民歌曲集》，音乐出版社，1961年。

是当地的传统歌曲统称为民歌了。或者，可以采取一个可行的办法，就是在这些歌曲的前面加上“现代民歌”的字样，这样也就可以让人知道，“现代民歌”并非是这些国家的“传统民歌”了。

印度尼西亚还有一种称为“当都特”（Dangdut）的音乐，是一种以鼓伴奏的音乐，这种音乐有较浓的阿拉伯音乐风格，它由在卡希达歌曲的基础上又吸收了印度音乐的元素发展形成。早期流传于马来族，20 世纪末普及印度尼西亚各地[1]。这类音乐，应属一种区别于欧美流行音乐的阿拉伯加印度式的流行音乐。

20 世纪中期至 21 世纪，是东南亚各国流行音乐最为活跃的时期，也是欧美文化流行音乐在东南亚各国发展的鼎盛期。有关印度尼西亚、马来西亚、菲律宾以及中南半岛的泰国、缅甸、柬埔寨、越南等国家的传统音乐、古典音乐、民歌、流行歌曲等谱例，笔者将在下篇“东南亚——五彩缤纷的音乐世界”中继续探讨。

思考题：

1.（简述题）在东南亚的战争史中有一特殊现象：“武力”与“艺术”的碰撞，谁会成为赢家？

2.（论述题）东南亚各国的流行音乐全是外来的文化吗？

3.（简述题）缅甸的“瑜陀耶”曲是泰国音乐吗？

4.（简述题）20 世纪 50 年代各国民间流行的音乐能否称为民歌？

5.（比较题）柬埔寨的民间音乐与泰国的民间音乐有何区别？

6.（填空题）公元 14 世纪，_____攻占柬埔寨的吴哥城，柬埔寨战败后，其宫廷艺人几乎全被战胜国掳掠。

7.（填空题）泰国、老挝和傣族的民间歌曲一直使用_____声音阶。

8.（选择题）中南半岛的文化发展史上最具影响力的两大因素是(　　)与(　　)。

A. 教育　　B. 宗教　　C. 殖民　　D. 战争

9.（选择题）东南亚使用七平均律的国家有（　　）、(　　)、(　　)。

A. 缅甸　　B. 泰国　　C. 越南　　D. 菲律宾

E. 柬埔寨　　F. 老挝

---

[1] 参看武文侠著《印度尼西亚》，第 186～187 页，世界知识出版社，2001 年。

下篇

东南亚——五彩缤纷的音乐世界

引 言

一

通过了解东南亚各国的民族文化是在极其复杂的自然环境、生产劳动、宗教信仰、频繁战争、殖民统治、民族融合、生活习俗、思维审美等历史背景下形成，也就不难理解这些国家的民族音乐会有如此丰富多彩的表现了。因此，本篇的重点将放在各国民族音乐特点形成原因的探讨上，同时也会提出在民族歌舞的观察中需要关注哪些问题。

民族音乐的研究与从事其他艺术一样，也存在“外行看热闹，内行看门道”的道理。因此，研究民族音乐，绝不能只看表面——“热闹”，而应深入其中，仔细观察不同民族音乐内部结构特点的形成与发展上存在诸多差异的原因——“门道”。

就拿东南亚的乐队及乐器的使用来说，东南亚各国的乐队里都有比较相似的铜锣、排锣、排铿、大围锣、小围锣、金属排琴（分高中低音）、木琴、竹排琴、唢呐、笛子、象脚鼓、双面鼓、大鼓、小鼓、长鼓、短鼓等乐器。但仔细观察，不仅乐器的造型有差异，制作材料不同，音色有差别，结构不一样，乐队的组合各异，乐队演奏的乐曲风格以及音乐表现的方式、方法、效果、功能、目的等都并非完全相同。

印度的宗教文化艺术对东南亚各国的影响很深刻，尤其在建筑、雕刻、文学，甚至文字等文化上都能够看到印度文化在东南亚的整个文化演进中所起的作用，以致史学家、社会学家、文学家将东南亚的文化归属于“印度化国家”。

但笔者认为，东南亚文化的形成非常复杂，严谨的民族学家会清楚地意识到，不能用简单的一句话去概括 10 余个国家的文化。就拿人类生活中最常见的歌舞文化来说，人们若能够深入到东南亚各国的民间，去对这些国家的民族民间舞乐进行收集、研究、分析，会不难发现，东南亚各国的表演艺术，除少部分宗教艺术外，其大部分的民族民间传统歌舞与印度文化并没有太多的关联。

由于东南亚各国民族歌舞文化的根——本质——“基因”，是以本国各民族的文化融会形成，外来文化只是他们摄取的文化营养中的一部分，因此，当人们深入到东南亚国家，去仔细研究其民间文化和艺术时，才会从实际情况中感触到这些国家的表演艺术，无论是歌舞，还是乐器的使用、乐队的组合、音阶音律、音乐理论及音乐体系等，都区别于印度。东南亚各国除个别国家因某种历史原因有一些相似的音乐文化外，大多数国家都有自己民族音乐的风格与一整套文化体系。例如，缅甸与印度是邻邦，边境线长约 2000 公里，在大约 2000 年的近邻文化交往和贸易往来中还有不少印度移民与缅甸人融合。两国有如此密切的交往关系，而缅甸音乐，包括乐器的使用，并没有被印度文化取代。缅甸人一直承传着自己的文化，其音乐体系里也没有多少印度音乐的成分。

因此，将整个东南亚 10 余个国家的文化，包括音乐，全归属于印度化（Indianization）①，就会有许多问题难于解释。我们只有将人类善于吸收先进文化与自己的民族文化进行融合这种正常的现象，用于观察东南亚的民族和人类文化艺术的发展，才能够理解这些国家民族文化风格的形成——在与外界的文化、科技、艺术、宗教等交往中，逐渐产生融合、吸收、变异、发展等关系。这种关系还存在时间性，它有时倾向甲，有时会更多地学习乙或丙的文化。人类文化的发展非常活跃，也很灵活，从一个民族的整体文化发展看，没有谁能够将他们框定在一种文化里，不让他们接触其他的文化，或一定要他们去学习某个先进国家的文化。有关“印度化国家”的话题，笔者会在本篇第八章里展开讨论。

本部分介绍东南亚各国音乐的特点，会尽可能提供谱例和图像（教学有影像）。希望读者看过后，能够从中感受到东南亚音乐文化的共性与差异，大同中的不同，并产生探索新事物的冲动与兴趣，加入东南亚文化研究的行列，乃此书之目的也。

二

在即将进入东南亚五彩缤纷的音乐世界之前，有必要了解一点东南亚民族与音乐有关的忌讳文化。东南亚国家虽汲取了中国、印度、阿拉伯国家、欧洲国家等国家的先进文化与宗教，但他们自身还有自己民族的宗教和习俗。尤其 21 世纪，我国学子能够出国学习的机会增加，可别以为到国外学习音乐就没必要去了解这些国家的其他文化知识。我国学子们若不注意别国的风俗与忌讳文化，会给

---

① 参看［英］丹·乔·艾·霍尔著，赵嘉文译注《东南亚历史》，第 1～49 页，云南东南亚历史研究所，1979 年；另见［法］G. 赛代斯著，蔡华译《东南亚的印度化国家》，商务印书馆，2008 年。

自己和别人带来诸多的麻烦和不愉快。

东南亚各国有自己的民族习俗与禁忌，并深受印度教与伊斯兰教等宗教的影响，生活中有极为浓厚的宗教文化，妇女还有更多的礼节需要去遵守。男人也不能在这些国家的公共场合里大声喧哗、放屁、用左手与人握手或给人东西、用脚去踩踏生活上的各种物品等。由于这些国家的民族习俗存在许多禁忌，中国学子到这些国家，不懂得尊重当地人民的习俗，就容易引起别人的反感。

笔者在上海音乐学院学习时，赵佳梓教授曾在课堂上讲过一件事："我国留学生到印度学习音乐，若不懂印度的宗教，会很容易引起老师的反感。因为印度音乐家都有信仰，他们自古以来，把每一件乐器都看做是有生命的神灵，而他们又因生活上的习惯，经常坐在地上演奏乐器，也常在休息时把乐器放在地上。我国的留学生在生活礼节上比较随便，因此，不太注意印度老师与自己的生活习俗有何不同。外国留学生到印度学习维纳琴和西塔尔琴，自然也得按老师的演奏习性坐在地上弹琴，而每到休息的间歇，学生都极希望站起来活动麻木的腿脚或四处走动，也会从放在地上的维纳琴和西塔尔琴上面跨过去。留学生的这种举动，可把印度音乐家给吓坏了，可想而知，学生要从印度音乐家崇敬的神——乐器的上面跨过去，这无疑冒犯、侮辱了印度音乐家的神灵，这是无法原谅的事情，事后，你就是说一百遍'Sorry 对不起'也没有用。"

因此，当有比较好的国际文化交流机遇时，我们一定要注重别人的风俗习惯和忌讳文化，以避免不愉快的事情发生。

据了解，东南亚许多民族对乐器的尊崇与印度相似，他们同样将乐器奉为神灵：缅甸弯琴在重要的节日演出前，要用鲜花和香水祭拜；印度尼西亚音乐家也把自己的民族乐器看做是神，演奏乐器，就如同和神交流一样，心中充满愉快；中南半岛各国的乐器，就拿鼓来说，无论是皮革鼓，还是铜鼓、木鼓等与人一样，都有性别之分；克伦族（分布于缅甸、泰国）使用的铜鼓，不仅有雄鼓、雌鼓，还有吉祥鼓、哀鼓、热鼓、冷鼓、金鼓、银鼓之分，他们在击鼓前还要喷洒香水，祭拜之后才能使用①；佤族木鼓也分有公鼓和母鼓，木鼓主要用于祭祀，不是用来娱乐的，但我们的艺术家却让佤族把木鼓用在娱乐、节庆的游行队伍里，对此，佤族的老祭师们有何看法，民族学家需要去关注，仔细了解这种文化的用途，别让佤族的老祭师不高兴；缅甸用皮革制作的双面鼓种类很多，有大鼓、长鼓、短鼓、宫鼓、瑞波鼓、多拔鼓等，这些鼓都有雌雄之分，也常以双数出现在各种场合里，古代的双面鼓还参加各种祭祀和宗教活动，20 世纪中期，

① 参看［缅］曼顶农《克伦族蛙鼓》，载《棉瓦底》1984 年 8 月刊。

缅甸的栽秧时节，大鼓仍活跃在农田，为栽秧的妇女助兴表演①，但是，缅甸的象脚鼓却又以单数出现在民间的节日文化里，这也许是因为缅甸的掸族认为长型象脚鼓是男性生殖崇拜物的缘故。有关象脚鼓，笔者曾发表过长篇论文《重新认识象脚鼓文化》②，这里就不赘述了。

总之，乐器作为人类生活中的一种娱乐性器物，在有宗教信仰者和无神论者的眼里，就会成为两种完全不同的东西：

有信仰者认为，乐器与人一样是活的、有灵性的神物，演奏乐器是与神交流，演奏者的情感受神影响，有困难可祈求乐器之神帮忙，乐器需要经常祭拜才能显灵。

无神论者则认为，乐器是死的、没有灵性的物品，演奏乐器完全靠个人的情感去发挥，自己花钱买来的乐器高兴就玩，不高兴可以随意破坏丢弃。

因此，我们只有尽可能更多地了解我们人类的不同文化，才有可能掌握更多的知识，减少片面，使自己的学习与研究达到理想的目的。

---

① 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第1～10页，缅甸文化部出版，1959年。

② 见朱海鹰《重新认识象脚鼓文化》，载《星海音乐学院学报》2004年第3期。

第六章　东南亚岛国音乐文化

众所周知，东南亚的东帝汶、文莱、新加坡等国的国土面积很小，人口不多，民族问题也就没这么复杂。这些国家的政治体制、宗教信仰等虽与周边国家有些差异，但其民族却与周边国家有密切的关联，尤其在文化发展史上，史学家难于将它们与周边国家割裂开来。

鉴于个人能力的局限，笔者若要详细论述整个东南亚的民族音乐，没有数10年的时间深入到东南亚各个国家民间去考察，难能收集到充足的资料来谈论这些国家的音乐。笔者也进一步考虑到，我国改革开放已30余年，从事音乐研究与教育的我们，却不了解周边国家的音乐与我国的文化究竟在哪些方面存在相似与差异。我们在与周边国家的交往中更多注重的是政治与商贸。然而，国家间要想增进友谊、和睦共处，其主要途径，还是要让各国人民之间有更多的文化上的沟通与交往、相互学习、相互了解、相互帮助、交流探讨，才会有共识、共同的目标、理解与信任，增进友情，用文明与知识去处理各种复杂的事情。

笔者撰写这部《东南亚民族音乐》，就是想尽早给我们文化人类学、音乐学提供这方面的文化参考。但笔者面对如此庞大繁杂的东南亚民族文化，尽管自己省吃俭用，将大部分收入投入科研考察、购买国外昂贵的影像及外文资料等，但以个人的经济能力，实在无法深入到这些国家去进行细致的考察。因此，本书也只能在笔者数十年的研究基础上，侧重于介绍泰国和缅甸两个国家的民族音乐。

印度尼西亚、马来西亚、菲律宾在东南亚岛国中属于大国。这些国家不仅国土面积较大，人口数量较多，民族的分布也很复杂。整个东南亚的岛国聚集有约200个民族。这些民族虽分布于不同的国家，宗教信仰上也存在差异，但大多数民族与民族之间，无论是族属、语言，还是古代的文化习俗等均比较接近，他们也都属于南岛语系——“马来—波利尼西亚语系”民族。也因此，这些国家的原住居民音乐里，自然会有一些彼此相通的文化。

笔者为使课题研究能够达到预想的效果，也就决定到新加坡、马来西亚、泰国等国家去考察，了解这些国家的民族、社会、习俗、宗教、文化、风土人情，

以及生境上的不同。笔者首先到新加坡，认识到了这个国家不仅城市规划先进，科技、教育、法律也是享誉世界，却仍有伊斯兰教清真寺、基督教教堂、印度教神殿、佛教寺庙等建筑，尤其以华人为主的新加坡，佛教寺庙的香火颇为旺盛。当导游带领游客们出境，到马来西亚的新山，经过著名的马六甲海峡、马六甲城，游览三保庙、中国山、马来村落、葡萄牙城门、荷兰红屋、英国喷泉、钟楼、圣保罗教堂时，笔者从中可以感触到这些古迹不用介绍，也能让人触摸到历史的脉搏；之后，导游带大家来到吉隆坡的繁华街市，目睹 20 世纪末，曾经是世界最高的双峰塔；然后，继续游览，离吉隆坡数十公里远的太子城（马来西亚新首都），这里有水上清真寺、政府大楼；而后，导游又把游客带到海拔 1700 米的云顶避暑胜地，观看亚洲著名的赌城是如何用眼花缭乱的建筑布局与赌博业来吸引顾客；次日，从云顶返回时，路过印度教圣地——黑风洞，据导游说，每到印度教的大宝森节，教徒们为了还愿，来到这里，用利箭穿刺面颊，用铁钩来钩住人体后背上的皮肉拉着神像步入石洞去祈求湿婆神 Siva 与 Muruga 的庇护（教学有影像）；下午，游客返回南部新山市，吃过晚饭后只休息数小时便于凌晨 2：30起床，坐车到边境口岸办理离境手续，向新加坡的机场进发，飞往泰国的曼谷。游客到达泰国的第一天，必须看人妖表演，尽管笔者在缅甸考察时已经看过人妖表演，也不能不再次观看。第二天，游客们游览了曼谷大王宫、玉佛寺、五世王宫、王室博物馆、泰国民间的水上房屋、郑王庙等。第三天，导游把大家带到海岸城市帕堤亚（PATTAYA），到金沙滩海边去畅游，欣赏泰国的民间歌舞表演。笔者一路上观赏着不同国家的民风、社会、宗教、生活、习俗，各种热带植物争奇斗艳，风光色彩斑斓，让笔者感悟到，各国民族文化风格的形成与其生境是那么的和谐、相似。此次考察虽仅 10 余天，却让笔者受益匪浅。

东南亚岛国是连接世界各国的海上交通要道。各国商人非常看好这条通道，商业的繁华引来诸多外国移民，使不同的宗教也在东南亚各国扩展势力，广收信徒。世界各国的军事家也不会放过如此重要的战略重地，15 世纪之后的数百年时间里，欧洲列强纷至沓来，争夺瓜分东南亚，使东南亚国家几乎全部成为世界列强的殖民地。

东南亚各国的文化发展，与其历史、宗教、自然环境及文化环境等诸多因素有关联。他们的民族文化也会根据各自不同的情况以及接受外来文化的深浅度不同，形成具有整体文化框架下纷繁复杂的文化景象。

第一节　印度尼西亚的音乐文化

印度尼西亚（Indonesia）是世界上最大的群岛国家，由17508个大小岛屿组成，面积190.4443平方公里，首都是雅加达。

关于印度尼西亚的民族，前面章节已作过介绍。印度尼西亚有一百多个民族，有些民族还分成许多不同的部族，因此，也有人说印尼民族有三百多个部族。从人种上讲，印尼的民族分属两大人种：一种属蒙古人种（黄种人）南亚类型；另一种属澳大利亚人种，人数很少。

宗教是东南亚国家民族生活中不可忽略的重要文化之一。关于印尼的宗教信仰，曾有人作过概括，归纳为四句话：

（1）印尼是一个人人都有宗教信仰的国家，凡是有人居住的地方就有清真寺、教堂、寺庙等宗教建筑。学校有专门的宗教课（以伊斯兰教为主），政府还专门设有宗教部。

（2）印尼是个多元宗教的国家。印尼的大多数人信仰伊斯兰教，还有少数人信仰印度教、佛教、新教、天主教、孔教、道教、原始宗教等。

（3）印尼人虽绝大多数信仰伊斯兰教，但印尼政府历来实行政教分离的政策，也因此，印尼并没有将伊斯兰教定为国教。

（4）教徒虔诚的程度因人而异。印尼人虽都有宗教信仰，但这并不意味着他们都是深明教义、严格履行宗教义务的虔诚信徒①。

在国外，宗教从某种意义上来讲，是人生必须接受的洗礼、教育，是道德、礼仪与文化修养的大课堂。尽管今天，在国外的户籍登记中“Religion”（宗教信仰）只是一种形式，但无宗教信仰者会让人觉得不可思议，甚至会被人歧视。随着现代文明的影响，文化、教育、科学技术的发展，有知识的年轻人并不迷信于宗教的理论，但东南亚绝大多数人还是跟随长辈延续各自家族的宗教信仰。

有关印尼的史前发现、历史、著名古迹等，笔者在上篇章节中已作过介绍，这里只想再补充一点：13至16世纪，伊斯兰教逐渐成为印尼人民的主要宗教，16世纪，欧洲列强开始了对印尼长达数百年的殖民统治，在这漫长的外界强大文化冲击下，印尼的民族音乐无疑会受到深刻的影响。当人们打开印尼的音像资料时，会不难看到，印尼20世纪50年代的“克隆琮”歌曲就具有比较典型的本

---

① 参阅武文侠著《印度尼西亚》，第81～187页，世界知识出版社，2001年。

土文化与西方文化成功融合的特征。

以下可以先从“克隆琮”歌曲和“当都特”音乐开始了解印度尼西亚音乐，然后，再进入到传统音乐与宫廷音乐的探讨。

一、“克隆琮”（Keroncong）歌曲

“克隆琮”本来是马来语中的一个拟声语，指金属的敲击声或舞蹈时的脚铃声；后来又变为对一种五弦小吉他的称呼；再往后用来指一种包括曼陀林、长笛、小提琴、吉他、拨奏大提琴、三角铁、手鼓等乐器在内的乐队；最后，“克隆琮”这个词是指用上述这种乐队伴奏的歌曲①。请看一首很受各国人民喜爱的“克隆琮”歌曲——《星星索》。

谱例 2

SING SING SO

星星索

印度尼西亚民歌
王邦飞　记谱

♩=66 *p*

Sam - pele sam - pele si ria - ria Mang - ang - kat jarum bosi

4

tongon tu bariba Tung - kat jom a - ma - ni ma - llo - tom Na -

7

bi - bi na - ma - lamun tang - kup ga - ol na ta - ta ang- ging - ku mer - te - her - tek I - bo -

10

tong - ku mar - ta - ta Sing sing so Sing sing so Sing sing so

14 *f*

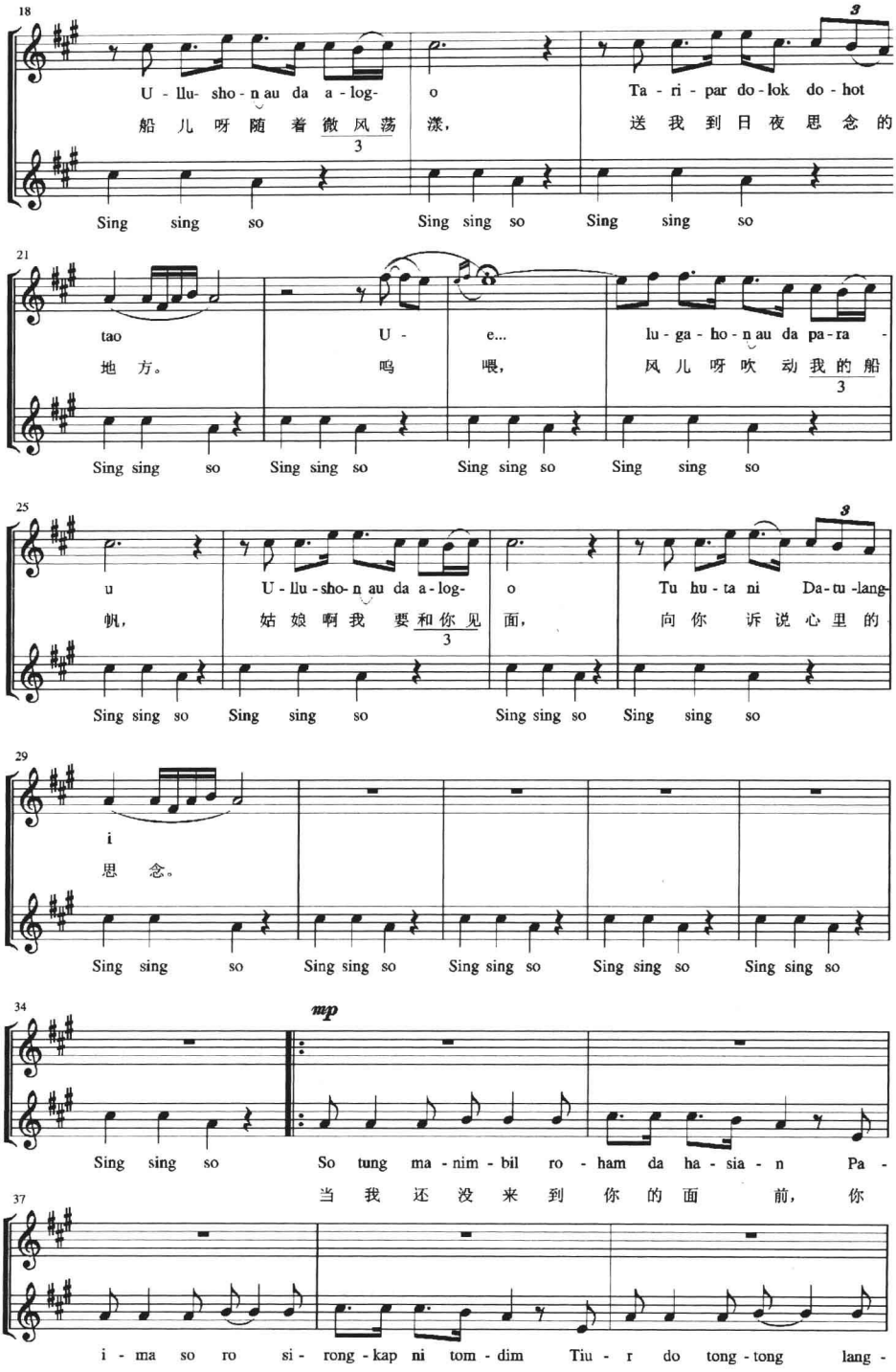
U - e... lu - ga - ho - n au da pa - ra - u

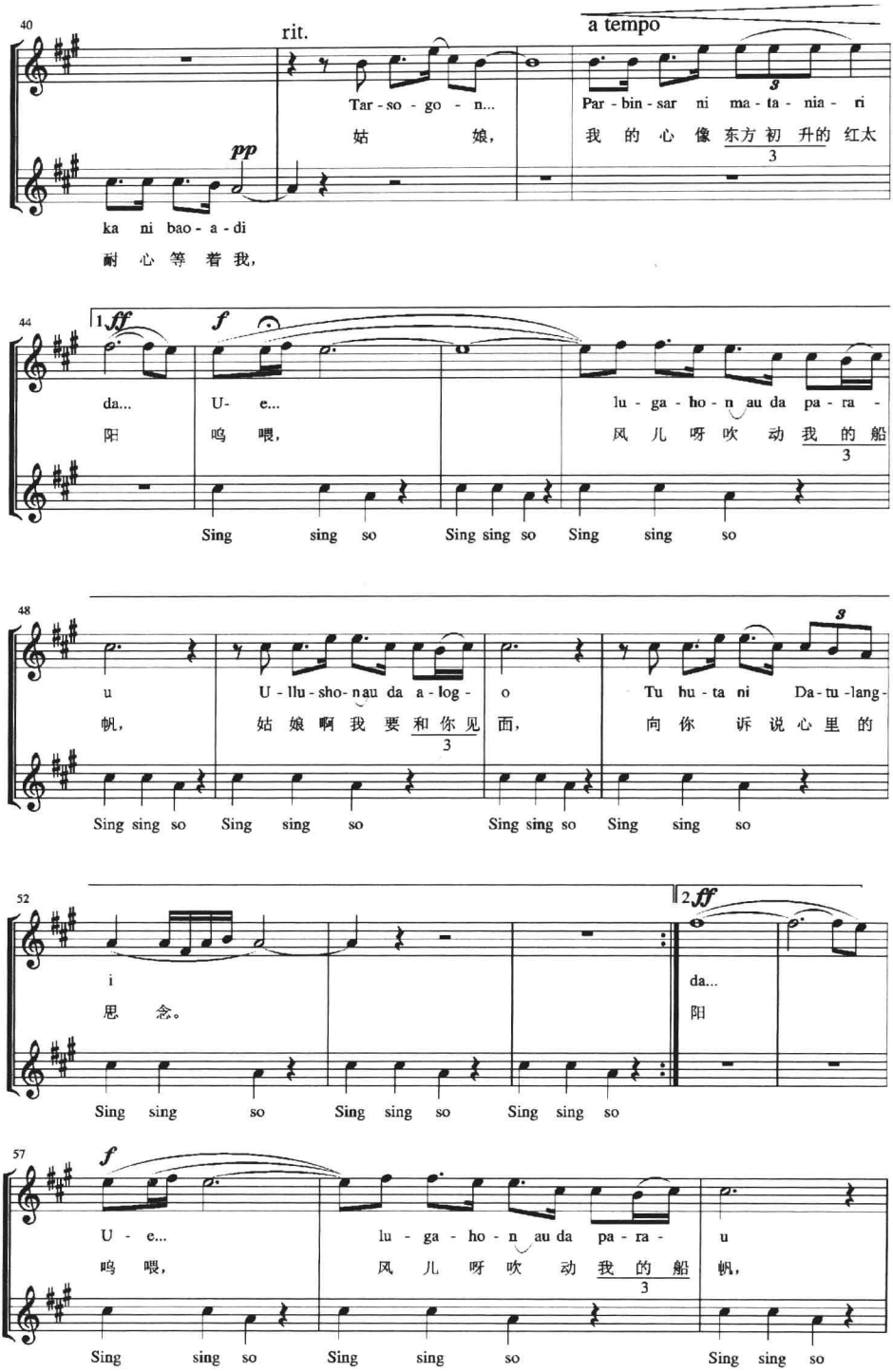
呜 喂， 风 儿 呀 吹 动 我 的 船 帆，

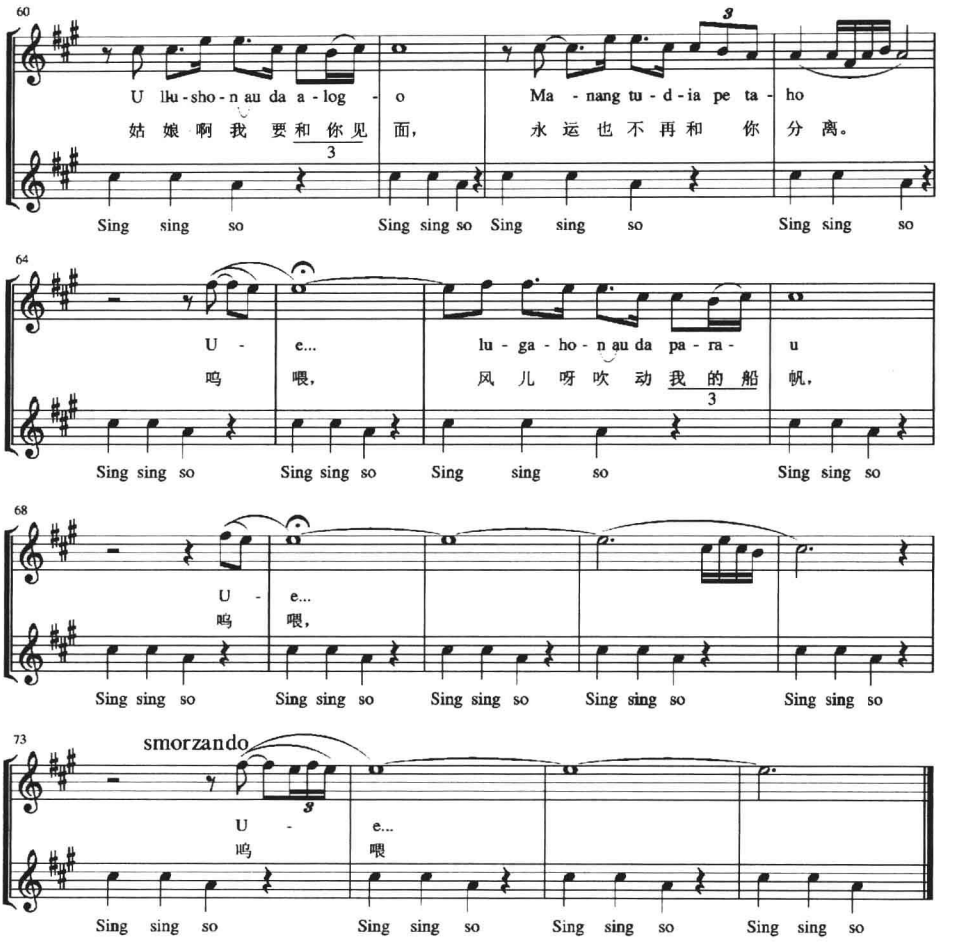
3

Sing sing so Sing sing so Sing sing so Sing sing so

① 参看陈自明著《世界民族音乐地图》，第 90～93 页，人民音乐出版社，2007 年。


18
U - llu- sho - n au da a - log- o Ta - ri - par do - lok do - hot
船 儿 呀 随 着 微 风 荡 漾， 送 我 到 日 夜 思 念 的
Sing sing so Sing sing so Sing sing so
21
tao U - e... lu - ga - ho - n au da pa - ra -
地 方。 呜 喂， 风 儿 呀 吹 动 我 的 船
Sing sing so Sing sing so Sing sing so Sing sing so
25
u U - llu - sho- n au da a - log- o Tu hu - ta ni Da - tu - lang-
帆， 姑 娘 啊 我 要 和 你 见 面， 向 你 诉 说 心 里 的
Sing sing so Sing sing so Sing sing so Sing sing so
29
i
思 念。
Sing sing so Sing sing so Sing sing so Sing sing so Sing sing so
34
mp
Sing sing so So tung ma - nim - bil ro - ham da ha - sia - n Pa -
当 我 还 没 来 到 你 的 面 前， 你
37
i - ma so ro si - rong - kap ni tom - dim Tiu - r do tong - tong lang -
千 万 要 把 我 记 在 心 间， 要 等 待 着 我 呀， 要


40
rit.
a tempo
Tar - so - go - n...
姑　娘，
Par - bin - sar ni ma - ta - nia - ri
我 的 心 像 东方 初 升的 红太
pp
ka ni bao - a - di
耐 心 等 着 我，
44
1 ff
f
da...
阳
U- e...
鸣　喂，
lu - ga - ho - n au da pa - ra -
风 儿 呀 吹 动 我 的 船
Sing sing so Sing sing so Sing sing so
48
u
帆，
U - llu - sho- nau da a - log - o
姑 娘 啊 我 要 和 你 见 面，
Tu hu - ta ni Da - tu - lang -
向 你 诉 说 心 里 的
Sing sing so Sing sing so Sing sing so Sing sing so
52
2 ff
i
思　念。
da...
阳
Sing sing so Sing sing so Sing sing so
57
f
U - e...
鸣　喂，
lu - ga - ho - n au da pa - ra -
风 儿 呀 吹 动 我 的 船
u
帆，
Sing sing so Sing sing so Sing sing so



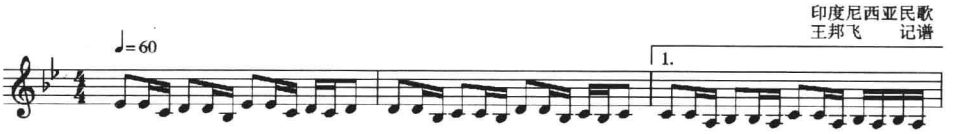
中文词意取自：雷维模编《外国民歌精华》，四川人民出版社，1996 年。

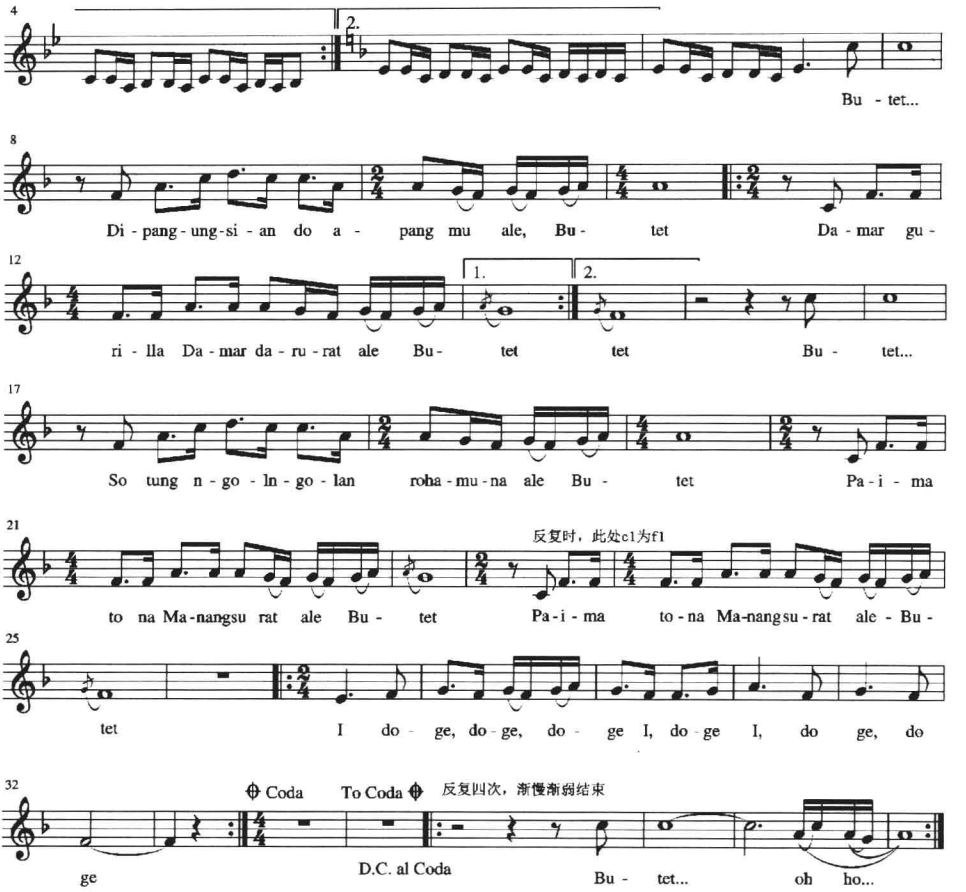
还有一首“克隆琮”歌曲——《宝贝》，在我国 20 世纪五六十年代也很流行，见谱例 3。

谱例 3

BUTET

宝　贝





“克隆琮”歌曲，无论是旋律、节奏、曲式结构、演唱风格，以及伴奏的乐器等，均属模仿欧洲音乐表演的歌曲。其伴奏乐器，除上述管弦乐器外，还增加了萨克斯管、单簧管等西洋乐器。尽管“克隆琮”汲取了许多西方音乐文化及创作技巧，但它仍然包含有印度尼西亚本土传统音乐的“元素”。人们听“克隆琮”歌曲，并不因其歌词用印尼语演唱，而区分出它不是欧洲音乐，而是它的音乐里有一种特殊的民族风味，歌曲中使用“呜喂”、“哎哟”等生活中常用的民族语气，很明显地区别于欧洲的传统音乐。歌中用多声部配上“星星索”，而“星星索”的搭配，也属一种特殊的节奏。“克隆琮”音乐突出多声部的交织，似乎延续了甘美兰音乐的表现手法，别具一格。正因为“克隆琮”音乐有这些特点，人们只要看过印度尼西亚音乐家的表演，就会对它特有的文化留下深刻的印象，并能够分辨出它与欧洲音乐存在风格上的差别。

20 世纪 50 年代，我国与印度尼西亚友好交往，“克隆琮”歌曲传入我国，受到我国人民的喜爱。那时，人们比较熟悉的“克隆琮”歌曲还有《哎哟，妈

妈》、《梭罗河》、《星星索》、《衷心赞美》等。

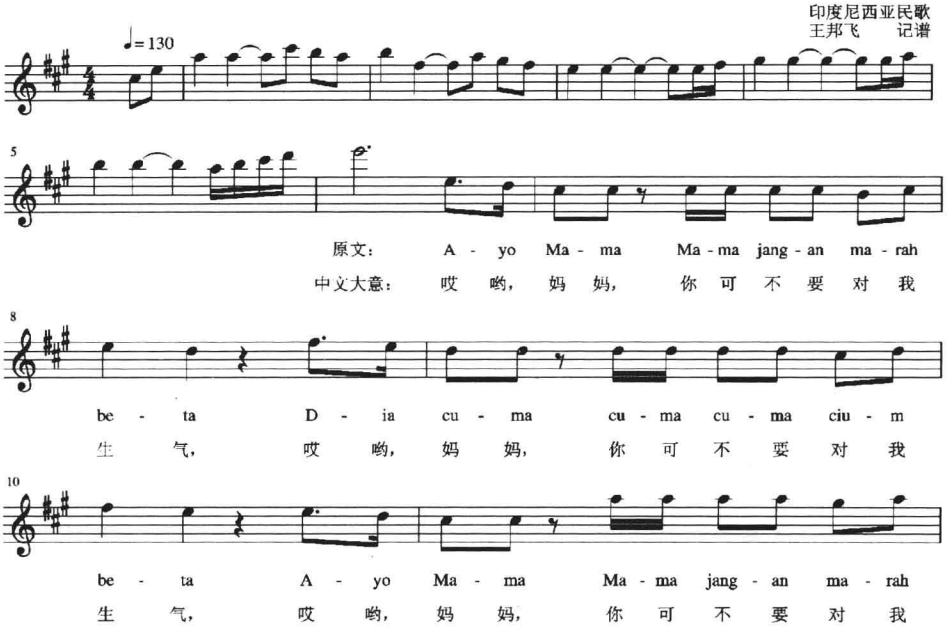
印度尼西亚和马来西亚民族大都属于南岛语系（亦称“马来—波利尼西亚语系”）民族。这两国民族的民俗、语言、文化也比较接近，一些民歌的歌词也主要采用“板顿”（Pantun）的形式。“板顿”是一种诗歌，属四行诗，每行由8～12个音节组成，讲究韵律，隔行押韵，前两行为起兴的引子，后两行是诗的正文或中心内容。引子一般与正文没有意义上的直接联系，它只是借助于自然界的山水、地名、动物及植物等景物为诗歌提供韵脚①。

《哎哟，妈妈》的原词是：“黑鸡生了个白鸡蛋，到河边觅食东张西望；姑娘露出雪白牙齿，微笑起来多么漂亮；哎哟，妈妈，你可不要对我生气，他只不过亲了我一下；哎哟，妈妈，你可不要对我生气，年轻人之间这样做司空见惯，平淡无奇。”从这首歌里不难看出，其中的第一段就采用了“板顿”形式。我国流行这首歌的第一段歌词已被改编，但整首歌的基本情调还是一致的②。请看谱例4。

谱例4

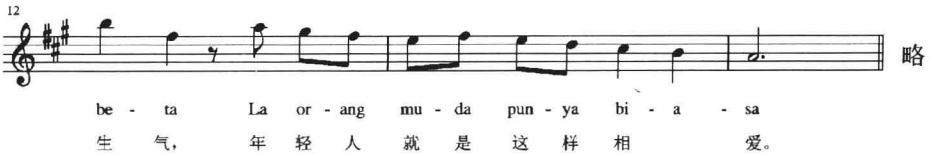
AYO MAMA

哎哟，妈妈



① 参阅武文侠著《印度尼西亚》，第81～187页，世界知识出版社，2001年。

② 参看杜亚雄教授《世界民族音乐》印度尼西亚，电脑教材，2006年。



中文词意取自：雷维模编《外国民歌精华》，四川人民出版社，1996 年。

二、“当都特”（Dangdut）歌曲

“当都特”也是一个拟声词，特指击鼓时发出的“当都特”的声响。“当都特”既是一种鼓伴奏的音乐，也是在伊斯兰乐曲风格的卡希达歌曲的基础上吸收印度歌曲曲调发展而成的音乐。最初流行于马来族，近 30 年来已普及印度尼西亚各地。

“当都特”音乐的特点是激越流畅、热情奔放，用它配乐的歌曲大多为爱情歌曲。演唱者在演唱时，往往需要扭动身体，边歌边舞，深受人们尤其是广大青年的喜爱（教学会结合这方面的影像讲解）。如今，各地涌现出不少著名的“当都特”歌手，电台、电视台的音乐栏目也经常播放著名歌手演唱的“当都特”歌曲。“当都特”歌曲的录音带、VCD 光盘，在印度尼西亚随处都可买到①。

以上歌曲是 20 世纪中期至末期，印度尼西亚比较流行的本国文化与外界艺术相融合形成的音乐。而印度尼西亚最具代表性的民族音乐应该是甘美兰。以下就从甘美兰音乐开始了解印度尼西亚的传统舞乐与宫廷表演艺术。

三、民族传统舞乐与宫廷表演艺术

按理，民间传统文化与宫廷乐舞应该分开讲，但笔者在资料的收集中却未能看到印度尼西亚的宫廷舞乐与民间舞乐有严格的区分，也就不便凭个人的主观见解，去将已经融合的民间宫廷文化再进行划分。此事让笔者感到，有些国家的文化发展现象，似乎有点不可思议，却又很自然，因为每个国家的文化发展均与其各种历史原因缠结，形成当今人们所能看到的文化景象。

印度尼西亚从 15 世纪开始，就先后遭受葡萄牙、西班牙和英国的入侵，国家王朝被欧洲列强荷兰取代。数百年的殖民统治，使印度尼西亚的宫廷乐舞流入民间，逐渐与民族传统文化融为一体。

随着社会的发展，印度尼西亚出现本土音乐与欧洲音乐的融合。本土文化在不同时期与不同宗教文化融合。但值得赞叹的是，尽管历史的多变与西方强文化

---

① 参看武文侠著《印度尼西亚》，第 186 页，世界知识出版社，2001 年。

的传播给印度尼西亚人民带去诸多文化上的冲击，可印尼人民仍然能够顽强地传承着自己民族的传统文化，如此有个性的民族、热爱自己传统文化的民族，值得世人称赞。

1. 甘美兰（Gamelan）

世界各国的音乐学府，只要谈到亚洲音乐，无不熟悉印度尼西亚的甘美兰音乐。据说，在美国已有100多所大学的音乐系开设了演奏甘美兰的音乐课程。

甘美兰在印度尼西亚有悠久的历史，人们从9世纪建造的婆罗浮屠的浮雕上已可见到现代甘美兰乐队中一些乐器的图形①。据此，专家们推测，甘美兰乐队大约在15世纪时形成，至今已有500多年的历史，它深深植根于印尼的土壤中，在民间有着深厚的基础。据20世纪20年代的相关统计，当时仅在爪哇岛上就有两万个甘美兰乐队②。之后，甘美兰出现4种具有宗教风格代表性的乐队：西爪哇甘美兰、中爪哇甘美兰、东爪哇甘美兰和巴厘岛甘美兰③。

甘美兰乐队在印度尼西亚的普及——有的地方几乎人人都能够参与甘美兰乐队的演奏——使人们认识到，甘美兰文化是那样的受印尼人民的喜爱，同时也让人们了解到，参与甘美兰乐队演奏的声部可多达20个，却又不乱，这就需要演奏者们配合默契，方能达到甘美兰演奏的理想效果。

目前，甘美兰音乐不仅是印度尼西亚的一张文化名片，世界各音乐院校，包括我国的音乐院校也有一整套的甘美兰乐器。请看图32“中央音乐学院演奏印尼甘美兰乐器的老师和学生”。

甘美兰乐队的乐器主要由金属制作的各种大小不一的排锣（分高音、中音）、釜锣、吊锣、金属排琴（分高音、中音、低音、最低音）、木琴、竖笛、弦乐器列巴布和鼓等组成。其主奏乐器是排锣和金属排琴，这两种乐器在乐队中所占比率较多。

甘美兰音乐使用两种不同的音阶，一种叫斯连德罗（Slendro），另一种叫陪罗格（Pelog）。音乐学家用音分来衡量音程的大小，十二平均律中的半音为100音分，全音为200音分，小三度为300音分。

斯连德罗是一种平均五声音阶，像中国使用的无半音五声音阶一样，也有五个音级，分别称为捏姆（Nem）、芭蓝（Baran）、咕噜（Gulu）、大达（Dada）、利马（Lima），相邻两个音级间的音程都是240音分。无半音五声音阶中的每个

---

① 参阅李金兰著《印度尼西亚·千岛牵手》，第47~50页，广西民族出版社，2006年。

② 参看陈自明著《世界民族音乐地图》，第90~93页，人民音乐出版社，2007年。

③ 参看武建军编译《印度尼西亚的传统音乐和舞蹈》，载《中国音乐》第75~78页，1993年第3期。

音都可以作中心音，构成一个调式，斯连德罗音阶可以构成三种调式，但每个调式都有两个中心音，这是它和中国调式不同的地方。第一种是捏姆调式，它以捏姆和咕噜为中心音，善于表现幸福的情感。第二种是桑加调式，以咕噜和利马为中心音，但它多半终止在芭蓝上，适合表现愤怒的情感。第三种是满由拉调式，以大达和捏姆为中心，主要表现悲哀的情绪①。

陪罗格是七声音阶，包括捏姆（Nem）、芭蓝（Baran）、贝木（Bem）、咕噜（Gulu）、大达（Dada）、陪罗格（Pelog）、利马（Lima）七个音级，各音级之间的音分值都不相同。下面是荷兰音乐学家孔斯特测定的各音级间的音分值：

捏姆－167－芭蓝－245－贝木－125－咕噜－146－大达－252－陪罗格－165－利马－100－捏姆。

陪罗格虽然是七声音阶，但在构成调式时，在七声中只挑出五声来运用：

利马调式用捏姆、贝木、咕噜、陪罗格、利马五声；

捏姆调式用捏姆、贝木、咕噜、大达、利马五声；

芭蓝调式用捏姆、芭蓝、咕噜、大达、利马五声。

目前，甘美兰音乐采用数字简谱，和中国一样用阿拉伯数字1、2、3、4、5记录，但读谱时不念do、re、mi、fa、sol，而用印尼语唱一、二、三、四、五。

甘美兰音乐是多声部、多层次的音乐，通常包括四个不同层次：

第一层次是核心旋律，由四个金属排琴奏出，核心旋律大多较慢，由二分音符组成，但在高音金属排琴上则用四分音符或八分音符奏出；

第二层次为旋律的装饰变化，由木琴、小釜锣演奏，演奏家们根据各自乐器的性能，以较快的速度演奏加花的主旋律，由于演奏具有即兴的性质，所以显得比较活跃；

第三层次是对比旋律，由列巴布、竖笛演奏，有时还用人声演唱；

第四层次是节奏层次，由各种吊锣、大釜锣、中釜锣和鼓演奏，鼓手掌握乐曲的进行速度，并指挥整个乐队。

由于有四个层次，每个层次又包括好几个不同的声部，所以甘美兰音乐听起来音响非常丰富、音色绚丽多彩②。

20世纪末，笔者在有关甘美兰文化的影碟中观赏到竹制的甘美兰乐队表演。这种乐队也就是所有乐器均用大小不同的竹子，砍成大小不一的竹筒或竹管，按五声音阶排列制作成许多组高、中、低音的竹排琴或竹管琴，并组合成庞大的甘

---

① 参看杜亚雄教授《世界民族音乐·印度尼西亚》，电脑教材，2006年。
② 参看杜亚雄教授《世界民族音乐·印度尼西亚》，电脑教材，2006年。

美兰乐队。演奏者有的盘腿坐在地上演奏小竹管琴和竹排琴，也有的站在大竹管上面用木棒猛力敲击大竹管。观看这样的甘美兰乐队演奏，简直就像看一场紧张又激烈的大型文体表演，其场面非常壮观。竹制甘美兰乐队的演奏，由多声部线条交叉出现，似乎很杂乱，却又不乱，这就是甘美兰音乐让人赞叹的特有魅力。

2. “克恰克”（Kecak）

印度尼西亚的民间歌舞文化中仍有不少属于祭祀类文化或与宗教有关联的乐舞。“克恰克”这种用男声群体性吟唱的多声部声乐表演，从整个歌舞表演的形式看，仍属这类文化中的一种。

据说是一位民间舞蹈家玲芭（Limbak）与居住在巴厘岛的德国画家沃特·斯比斯（Walter spies）一起，结合印度尼西亚的民间文化以及甘美兰音乐的风格，创造了用声乐来表现的“克恰克”。

但要追溯“克恰克”的源头，应该与一种巫师跳绳类（表现死鬼附身状态下的歌舞）的“杉央”（Sanghyang）歌舞有关。《世界音乐舞蹈集锦》一书中介绍：“衫央”舞的表演，首先需要有几个年轻女孩做祈祷，她们向天地、心目中敬畏的大神祭祀，以巫师类似跳神的动作表现出舞者被鬼附身的癫狂，来祈求神灵帮助她们摆脱疾病的痛苦。

“克恰克”将“衫央”祭祀内涵融入一大群男子的表演中，并让他们按甘美兰乐队演奏多声的风格，用声乐来表现。他们要用声音的穿插出现、吼叫、不停地喊唱着“克恰克”去捕抓恶魔，男子们在喊叫的同时，双手向空中不停地挥舞，以抓住恶魔①。他们以这样的歌舞表现方式来解除自身和岛民受疾病与灾难的威胁。

3. 对歌、连唱“板顿”（Pantun）诗

在印度尼西亚的马来、亚齐、巴达、米南加保、爪哇、巽达、达雅、帝汶、萨萨克等民族，在欢乐喜庆场合中都有一些即兴对唱或几方连唱的传统。各地所唱曲调虽各不相同，但唱词都是被称为“板顿”的诗歌②。有关“板顿”诗的韵律、内容、歌曲等，请参看前面“克隆琮”歌曲的介绍。

4. 歌会、挽歌和哭嫁歌

歌会流行于苏门答腊西部的尼亚斯群岛，当地人称之为“欧拉华”。这不是一般意义上的歌会，而是用唱歌的形式举行的一种会议，即风俗长老在村民会上

---

① 参阅［日］*The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southest Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Producer Ichikaw Wa Katsumori（JVC）, Tape 10, Indonesia, 1989.

② 参看武文侠著《印度尼西亚》，第187～188页，世界知识出版社，2001年。

或堂会上，将他的命令、通告、指示或规劝等作成叙事长诗，用一定的曲调吟唱出来。这种歌会既达到了开会的目的，又起到了娱乐的作用，真是一种别具风格的音乐会。

多拉查族有为死者唱挽歌的传统，这种传统区别于宗教仪式，而更接近于民间说唱的一种形式。挽歌分为“巴洞”和“赛罗”两种，前者由吊唁者手拉手围成一圈一起吟唱，后者则由专人唱给其亲友听，以此抚慰悲痛的心。

哭嫁歌或哭别歌是苏门答腊北部加遥族姑娘出嫁时唱的歌，当地人称之为“波布固”。歌词具有长诗格律，内容多叙述新娘离家时难舍难分的心情、感谢父母的养育之恩及对同胞的手足之情①。

5. 吟唱吉冬和德姆邦诗

“吉冬”和“德姆邦”是具有爪哇特色的诗词，流行于爪哇岛和巴厘岛②。

6. 皮影戏——哇杨（Wayang）

皮影戏在中国有非常久远的历史，但笔者从1966年起，就走过许许多多的省市，一直到今天，除了在电视里，一部叫做“活着”的电影里看到皮影戏的表演外，笔者在国内，还没亲眼目睹过皮影戏表演。2010年4月，笔者到四川音乐学院讲学时，到“锦里”古巷游览，见有几家皮影店销售皮影人物，可还是没能见到皮影戏。而印度尼西亚的皮影戏——哇杨（Wayang），似乎从它诞生之日起就没离开过民间的各种节日舞台。

据说，印度尼西亚最初的皮影戏是表演者为表达自己对祖先的崇拜，他们在亮布上摇曳的影像是祖先的影像。人们通过光影里浮游的影子与远逝的先祖交流，期待亲人的灵魂别走得太远了，以便能够庇佑他们在从事稼穑、捕鱼、狩猎等活动时远离灾难。

印度的两大史诗《罗摩衍那》和《摩珂婆罗多》中的神话故事和印尼本土的历史故事走进了皮影戏后，戏目的内容也就日渐丰富了。当代皮影戏又增加了潘查希拉（建国五项原则）、苏鲁（火炬）、瓦赫拉由（天启）等皮影戏种类③。

哇杨皮影戏表演的剧目虽多，但不管演的戏是印度的《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》，还是本土的剧目，其音乐伴奏大都由甘美兰乐队来承担。

7. 格来克（Golek）

“格来克”原是爪哇语，具有“玩偶”和“寻找”两重含义，是流行于印

---

① 参看武文侠著《印度尼西亚》，第187～188页，世界知识出版社，2001年。
② 参看武文侠著《印度尼西亚》，第187～188页，世界知识出版社，2001年。
③ 参看李金兰著《印度尼西亚·千岛牵手》，第43～44页，广西民族出版社，2006年。

尼，尤其是西爪哇的一种木偶戏。格来克木偶戏可在白天演出，亦可在夜间演出。白天演出，木偶可直接在舞台上表演，不需灯光照射。若在夜间演出，其表演方式则与皮影戏一样，靠灯光将影子投射到幕布上。根据剧目所表演的不同内容，格来克戏分为“布尔哇”和“迈纳克”等种类。“布尔哇”意为“古代的”、“古老的”，它表演的剧目都为《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》两大印度史诗中的故事。“迈纳克”意为“贵族”、“官绅”，其剧目主要取材于具有伊斯兰文化色彩的波斯阿拉伯故事①。印尼的木偶戏除上述表演外，还有一些民间和宫廷的，用木片或用真人模仿木偶表演的戏剧。

8. 敬神舞——蓬得特（Pendet）

在巴厘岛的印度教寺庙前，敬神舞会在节日中进行表演，表演目的是对神的崇拜和迎接神的降临。据说，这种舞以前是在寺内进行，后来，不仅表演场合可在寺外进行，表现方式也有所变化②。

9. 排锣乐舞（Kebyar trompong）

排锣乐舞是20世纪初开始流行的一种乐舞。起初，“克博雅勒贡”（kebyarlegong）由两位女子表演，后来被一位年轻的舞蹈家进行再创作发挥，将排锣的演奏加上舞蹈的展示③。在缅甸孟族的民间歌舞里，也有类似的一边敲击着半月形锣，一边展示柔雅动作的舞蹈。相比之下，印度尼西亚的艺术家，似乎更能够展现难度较大的舞姿和敲击排锣的技巧而博得广大观众的喜爱。

10. 莱宫舞（Legong）

甘美兰乐队敲击出一小段前奏之后，几位身穿华丽服饰的少女晃动着典雅的舞步出现在舞台上，这就是印度尼西亚著名的莱宫舞。莱宫舞是巴厘地区著名的古典宫廷舞。在古代，这种舞只为宫廷的王公贵族表演，后来走出宫廷，成为某些宗教仪式和民间文艺演出中不可缺少的节目。

莱宫舞的演员挑选也比较苛刻，除了要求是学龄儿童外，长相、身材、舞蹈学习能力等都必须达到要求，才能被老师录取到莱宫舞蹈训练班里进行培养。由于这种舞蹈的技巧难度大，演员选拔的要求也就比较高，而最终能够成为莱宫舞演员登上舞坛者，也仅为少数。因此，在印度尼西亚，能够成为莱宫舞演员，与我们的舞蹈学院的学生及舞台上的芭蕾舞演员一样，很受人们的尊崇。

---

① 参看武文侠著《印度尼西亚》，第194～195页，世界知识出版社，2001年。

② 参阅［日］*The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southest Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Producer Ichikaw Wa Katsumori (JVC), Tape 10, Indonesia, 1989.

③ 参阅［日］*The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southest Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Producer Ichikaw Wa Katsumori (JVC), Tape 10, Indonesia, 1989.

作为宫廷艺术的莱宫舞，其舞蹈表现了古代一位名叫拉森的国王因拐走达哈王国公主朗格莎丽而引起争斗的故事。首先出场的演员先跳“奔特”舞，然后将鲜花抛向观众表示欢迎。主要演员有三人，其中两位扮演主人，一位为仆人。她们手持秀扇，身穿华丽舞衣（有的裸露双肩），头戴花环等饰物，随着音乐翩翩起舞。演员的肩、颈、腰、指等部位随节奏轻柔地扭动，体态婀娜多姿，双目左右转动，妩媚动人。由于舞姿优美典雅，莱宫舞备受印尼各阶层人士以及外国贵宾和观光客的欢迎①。

11. 武士舞——巴利斯（Baris）

印度尼西亚的传统歌舞表演都会有音乐伴奏，而伴随歌舞的乐队，也大都为甘美兰乐队。巴利斯舞表现了印度尼西亚古代武士的形象。也因此，在印度尼西亚的舞蹈学校，巴利斯舞是男生必学的舞蹈之一。而莱宫舞，则是舞蹈学校的女生必须接受训练的舞蹈课程②。

12. 巴隆舞

巴隆舞原本是一种宗教舞蹈，现已成为巴厘的一个重要旅游演出节目。它的全名为“巴隆和朗达舞”，表演的内容是《摩诃婆罗多》故事中象征正义的巴隆与代表邪恶的巨魔朗达之间展开的激烈战斗。“巴隆”亦被译为“狮子”，其形象与我国传统舞狮子中的狮子相似，也有突出的巨眼、浑圆的大鼻、长长的胡须。但两者亦有不同之处，巴隆舞中的狮子都长着獠牙及短尾巴。巴隆狮均由两名演员扮演和操纵，一人承担狮头的舞动，另一人则负责狮身后半部的摆动。该舞也被俗称为剑舞，因为在正义与邪恶两方的斗争中，演员使用的主要武器就是短剑。

全舞共分六幕，出场演员多达十几人，演出时间约一个多小时，演出最后达到高潮时，恶魔朗达施展邪术，使围追他的剑手们个个中邪而用短剑连刺自己的胸膛。此时由法师出来破除朗达的邪术，剑手们才得以脱险。整个演出有声有色，扣人心弦。据说扮演剑手的演员每次演出之前，法师都要为他们念经拜神并洒香水，以使演员刀枪不入，免遭伤害。他们的演出往往达到走火入魔的程度，以至用剑刺向裸露的胸膛，但无一人受伤而流血，观众也无不为之折服而拍手称绝③。

当今旅游业的发展，使巴厘的巴都婆兰村一直保持着巴隆舞的表演。巴隆舞

---

① 参阅武文侠著《印度尼西亚》，第200～201页，世界知识出版社，2001年。

② 参阅［日］*The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southest Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Producer Ichikaw Wa Katsumori（JVC）, Tape 10, Indonesia, 1989.

③ 参阅武文侠著《印度尼西亚》，第200～201页，世界知识出版社，2001年。

以其别具一格的艺术魅力名扬世界。

在《世界音乐舞蹈集锦》的影碟里也有上述相似的舞剧表演，其舞剧中不仅有神兽巴隆（Barong）、将军玛利·玛格诺（Mari Magno）、长老玛德利（Madri）、女巫朗达（Rangda），还有四位女仆等跳的舞蹈。

13. 腾邦山达慈安具冉（Tembang Sunda Cianjuran）

“腾邦”在爪哇语里是诗或歌的意思，它源于玛嚓帕特（Macapat）风格，爪哇诗歌非常讲究韵律的搭配，并以歌的方式表达①。

“腾邦山达慈安具冉”使用的乐器“卡喀皮”（Kacapi）以及这种文化在贵族中的地位等虽具有印度和印度尼西亚本土的祭祀文化元素，但笔者仍然觉得“腾邦山达慈安具冉”（简称“腾邦山达”）采用的声腔，在印度和阿拉伯的音乐里，并没见到有与之相似的文化。然而，从日本、朝鲜、蒙古、中国、泰国、柬埔寨的部分传统音乐以及曲艺、戏剧艺术的唱腔里，却能够感觉到有一条文化链将这些国家的民族声乐联系在一起。虽然，这些国家的民族在具体声乐演唱技巧上并不完全一样，但仔细研究其旋律的起伏、声腔、技巧等整体文化框架，很有可能属于同一母体派生出来的由古代延传下来的一条声乐文化链。

由于“腾邦山达”的声乐唱腔更接近日本民歌，因此，笔者想从这条文化链上去寻找印度尼西亚与日本文化的相关线索，并请教过从日本留学回国的两位年轻博士。他们都觉得印度尼西亚音乐与日本文化会有一定的关联。因为，日本与印度尼西亚的民族都是蒙古人种，也同样生活在海岛，地理上的距离并不很遥远。公元7~14世纪，印度尼西亚的室利佛逝古国曾是海上帝国，不仅有庞大的海军，其属国的疆域沿东南亚多国的海域，还包括细兰（今斯里兰卡）②。可见，当时的印度尼西亚与外界的交往频繁，其航海的能力不仅很强，而且能够到达很远的地方。

日本人和中国人一样，不仅很早就开始研究大海的气象，制作大船，也很善于航海。因此，日本人到印尼，或印尼人到日本，无疑会比史料上记载的时间早，而日本的造船技术在亚洲史上不仅有悠久的历史，1894年之前，也已进入领先的地位了。因此，日本商人到印度尼西亚，以及少数日本人移民印尼的岛国，和当地人通婚，相互接受彼此的文化与音乐等不无可能，同样，印尼人到日本也不是一件很困难的事情。印度尼西亚莱宫舞演员的服饰不同于印度，却更加

---

① 参阅［日］*The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southest Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Producer Ichikaw Wa Katsumori（JVC）, Tape 10, Indonesia, 1989.

② 参阅姚楠主编《东南亚历史词典》，第329页，上海辞书出版社，1995年。

相似于日本歌姬的服饰，她们均在演出前在胸腰部位衣饰的缠绕装点上花费很长的时间。笔者曾在20世纪70年代与印度尼西亚的民间艺术家同台演出，因而得知她们穿莱宫舞的服饰时是那么的缓慢，又是那么的认真。1942年3月，日本还占领过印度尼西亚，并使之沦为日本的殖民地。由于有这样的历史，再加上马来人又是蒙古人种的支系，在印度尼西亚音乐中出现与日本相似的文化，合乎人类族群文化的传承、接触、交融与发展的规律。当然，这仅是笔者还未进行深入调查之前的推测，只有通过严谨的考证方能下结论。

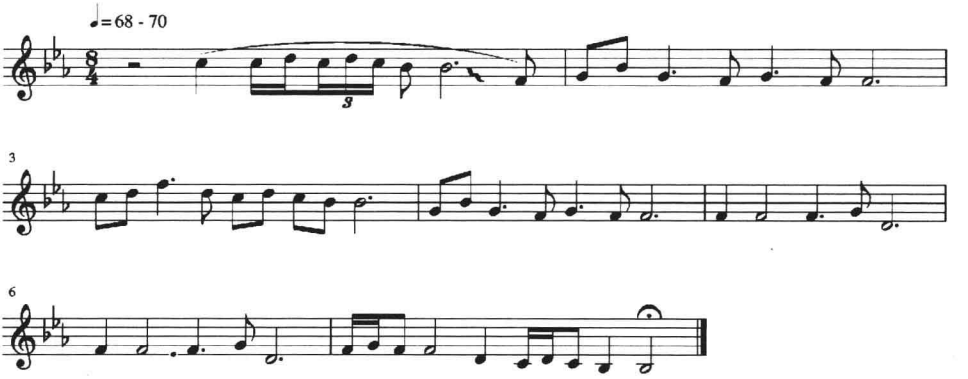
14. 爪哇岛的儿童歌曲

在爪哇岛的中部流传有一首儿童游戏歌曲，歌名为“贾姆兰游戏歌”。据关鼎所著的《亚洲各国民歌》一书的介绍，这种游戏是孩子们手拉手围成一圈，一边唱歌，一边作游戏①。《贾姆兰游戏歌》的谱例见谱例5。

谱例5

贾姆兰游戏歌

关鼎记谱



取自：[日]关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，上海音乐出版社，1997年。

15. 其他舞乐文化

“安格隆”作为东南亚国家流传的一种以竹筒摇奏的乐器，在印尼民间也广为传播。此外，印尼还有一些舞蹈在民间流传，如：

“盖查舞”。“盖查舞”其实是猴子的舞蹈，多在印度史诗《罗摩衍那》歌舞剧中出现。

“弄庚舞”。据说，这种歌舞很早以前就一直流行于苏门答腊地区及马来半岛的民间。后来传到爪哇岛和加里曼丹等地，成为一种流行舞蹈。其伴奏乐器有

① 参看[日]关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，第251页，上海音乐出版社，1997年。

小提琴、手风琴、鼓等。原先的“弄庚舞”由一对男女青年边歌边舞，现已发展成为一种交际舞蹈了。由于这种歌舞充满激情、欢快的节奏，又能使台上、台下在热烈的气氛中产生共鸣，而成为一些文艺演出的压轴节目。

“斯林比舞”和“伯达雅舞”。这两种舞蹈是爪哇王宫的古典宫廷舞蹈，如今已走出宫廷，成为颇受观众欢迎的文艺节目。

“竹马舞”。在爪哇地区，是由单人表演骑马的舞蹈。

“盘烛舞”。这种舞蹈虽与菲律宾、泰国、缅甸的蜡烛舞有某种相似的内涵，舞姿和音乐却各不相同。

“赛乌达蒂舞”。起初是流传于亚齐地区的一种民间歌舞，参加者由6～12名男青年组成，他们身穿长袖上衣，头戴丝巾，腰围金银丝线纱笼，有时还在腰间别上弯刀。演出时不用乐器伴奏，表演者站着或坐成一排，跟随一名歌手的歌声节奏，边歌边舞，以打响指，拍手，拍胸，拍腿，伸臂，挥臂，身体交叉、前仰后合和左右摆动，相互击掌等动作为表演手段。节奏时快时慢，动作整齐划一，达到高潮时，节奏十分急促，但演员们舞技娴熟，动作始终协调一致。该舞过去一般由男青年表演，如今已经发展成男女青年集体表现的歌舞，也深受印尼人民的喜爱。

“战斗舞”。世界上许多国家的民族民间传统歌舞里，均有这种战前的动员以及战后庆祝胜利的狂欢。“战斗舞”的舞者们为了表现战争的场面，手拿刀、剑、矛、盾、匕首等兵器，有节奏地表演各种拼杀动作。

在印度尼西亚的西爪哇还有孔雀舞、蝴蝶舞，南苏门答腊有室利佛逝舞，苏门答腊及爪哇有拳术舞，巴厘有面具舞、章格尔舞等①。

思考题：

1.（选择题）印度尼西亚最具代表性的音乐是（　　）。

A. 甘美兰　　B. 克恰克　　C. 哇杨

2.（填空）甘美兰乐队的主要乐器有：_____、_____、_____、_____。

3.（选择题）印度尼西亚民间皮影戏和“格来克”木偶戏里最著名的剧目是（　　），该戏的故事源自（　　）。

A.《罗摩衍那》　　B.《罗密欧与朱丽叶》　　C. 印度　　D. 英国

4.（论述题）印度尼西亚的传统音乐全来自印度吗？

---

① 参看武文侠著《印度尼西亚》，第202～206页，世界知识出版社，2001年。

5.（简述题）“克恰克”是舞蹈还是以声乐为主的歌舞表演？

6.（选择题）(　　)、(　　)是印度尼西亚传统音乐里的常用音阶。

A. “陪罗格”七声音阶　　B. 七平均律的音阶　　C. 十二平均律

D. “斯连德罗”平均五声音阶

第二节　马来西亚的音乐文化

马来西亚（Malaysia），由两部分组成：西马来西亚的北部接泰国，南面与新加坡隔海相望；东马来西亚的南部与印度尼西亚接壤，环抱文莱国。面积329589平方公里，人口大约2000万。民族有30多个，主要民族为马来人，还有华人、印度人、巴基斯坦人等。马来西亚是伊斯兰教国家①。

笔者在上篇已介绍过马来西亚的历史与东南亚各岛国有着密切的关联。马来西亚与印度尼西亚的历史也有许多相似点，它们大约在公元初至12世纪一直接受印度宗教的影响，也留有许多印度教庙宇和佛教的塔寺。

大约在13世纪，伊斯兰教的盛行使整个马来西亚和印度尼西亚的大多数民众改宗伊斯兰教。16世纪，马来西亚和印度尼西亚又陆续成为欧洲列强葡萄牙、荷兰、英国等国争夺的战略要地，并成为欧洲列强的殖民地。文化教育上，马来西亚也接受许多欧洲国家的先进科学技术，包括乐器和歌舞艺术。

马来西亚在这样的历史背景下，其民间音乐必定会受到外界的文化影响：在华人聚居的地方不仅承传着地道的中国粤剧，印度的《罗摩衍那》也在一些地区以歌舞剧的方式进行表演；“扎平”和“玛斯利”来自阿拉伯国家；“克隆琮”受欧洲音乐的影响，兴起于印度尼西亚的雅加达；“梅若拉”是来自泰国的民间舞蹈；马来半岛东海岸娱乐村民的皮影戏“哇杨·库莱特”传自爪哇；男子跳的民族舞“哈德拉”与男女共舞的“鲁达特”起源于阿拉伯国家②。

上述歌舞深入马来西亚民间，已成为不同民族地区的传统歌舞。从而让人感觉到，马来西亚的地理位置以及世界各国海上贸易往来的港口码头，使马来西亚自古以来不仅接受不同国家的移民，其文化也由多种族的多元文化融会形成。

笔者为了写好这一章节，必须到马来西亚去考察，亲自感触马来西亚各方面

---

① 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，第28～29页，上海辞书出版社，1995年。

② 参看［日］关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，第235～242页，上海音乐出版社，1997年。

的文化。笔者在马来西亚的旅途中，专心倾听当地导游——林胖胖（马来西亚称女士为“胖胖”）的介绍：“我们马来西亚有华人血统的居民占全国人口的三分之一；传说1459年明朝皇帝把汉丽宝公主下嫁给苏丹马束沙（音译），并带有五百宫女到马来西亚；后来，这些宫女也全部嫁给了苏丹（马来语“苏丹”即国王）的人民，在马来西亚的一些村寨里，至今还能够看到长相是马来人，而家里却留存有汉人装饰、房屋和物品（的马来西亚人民），这就是明朝五百宫女的后代。”

20世纪中期，笔者在仰光市生活的10余年时间里，也曾接触过许多阿拉伯人和伊斯兰文化，之后，因为“9·11事件”以及阿富汗、伊拉克、巴基斯坦等国的自杀性爆炸伤害无辜百姓的事件，也就很自然地对伊斯兰文化产生了负面的看法。但此次，笔者到马来西亚旅游、购买资料、观赏马来西亚的城乡建设和古迹，到伊斯兰教清真寺外面（非伊斯兰教信仰者不允许进入清真寺）参观等，让笔者对伊斯兰文化产生诸多好感。笔者与昆钢一位姓印的师傅，在吉隆坡的晚上自由活动时，外出逛街。4月中旬的马来西亚气候仍然是那么的炎热，我们两人口渴难忍，就走进一家小超市，拿了两瓶饮料去付款，才知柜台的服务生不要美元，也不要邻国的新加坡币。笔者一脸无奈地要走出超市，却被两位马来人夫妻叫住了。这年轻夫妻俩看我没有马来币（RM）买饮料的尴尬样子，就主动给柜台支付我的饮料款。笔者忙用英语说：“谢谢你们的好意！但我不能要。”可这年轻夫妻却很友好地用英语回答说，“不用客气，只是两瓶饮料，就算我们与你们中国游客交个朋友吧！”笔者想，人家一番好意，再拒绝会有失礼貌，也就接受了。笔者的心里一直很感激这对马来西亚夫妻，也感到马来西亚人民对中国游客的友好情谊是那么的真诚。

之后，笔者在购物和游览中接触到许多当地的马来西亚人，他们很讲礼貌，言谈举止颇为文雅。这些事情让笔者认识到，有悠久文明历史的宗教都因有自己的教义、经籍，并提倡人们相互帮助、友好相处等文明理念，才得到广大人民的信仰与爱戴。

笔者通过亲眼目睹马来西亚人民的生活、游览马来西亚的历史古迹，再回到有关书籍的查阅中，才将自己的感悟与体会进行分析、推理，并阐述个人的见解。

一、传统民间歌舞

日本音乐学家关鼎先生的《亚洲各国民歌》，虽在马来西亚民间歌舞的介绍上只选择部分歌曲进行讲解，但也已让读者大致了解到马来西亚人民仍保留了一些本地民族的传统文化。同时，也看到马来西亚在历史中接受了印度、阿拉伯国

家、葡萄牙等国家的歌舞。还有一点需要注意的是，马来西亚的民族与印度尼西亚的民族均属于南岛语系民族，不仅民族的源流上有密切关系，历史演进、殖民统治、宗教信仰等发展史都很相似。两国的音乐体系及乐器的使用等也有一些共同点，还有皮影戏——哇杨（Wayang）、甘美兰（Gamelan）乐队、“克隆琮”（Keroncong）、“板顿”（Pantun）等文化也基本相同。

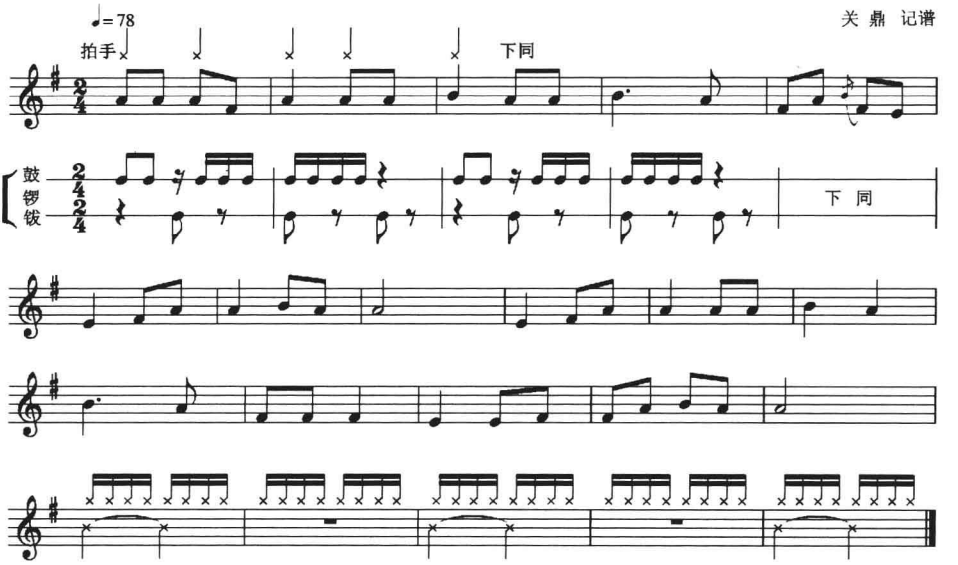
马来西亚与印度尼西亚有上述许多相似的音乐文化，并不说明这两个国家的民族音乐就完全一样。尤其多民族国家，不同民族的民间音乐文化是极其复杂的，必须进行广泛的调查才有发言权。笔者因受经费及条件的限制，只能根据手中仅有的资料，先选择关鼎先生书中的两首歌曲来感受马来西亚音乐的特点。

1. 马因·巴拉伊（Main balai）

马因·巴拉伊是当地民族农耕时带有祭祀性质的歌舞。据日本音乐学家关鼎在《亚洲各国民歌》中的介绍，这种歌舞“是在收割之后，为感谢米神赐给好的收成，在农田中央搭个台，摆上各种供品，妇女们在其四周唱歌跳舞。整个活动的过程，表演的歌舞有很多，‘马因·巴拉伊’是其中之一”①。见谱例6。

谱例6

马因·巴拉伊



取自：[日]关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，上海音乐出版社，1997年。

① 参看[日]关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，第235～242页，上海音乐出版社，1997年。

农耕民族的传统文化里大都有祭祀谷、麦等农作物神灵的仪式。在这些感谢神灵恩赐粮食丰收的活动中，歌舞常伴随着仪式进行。有的歌舞充满愉悦，让所有祭祀者和参与者非常愉快地投入整个活动中，马因·巴拉伊应是这种让人欢欣的仪式。而有的民族为了获得好的收成，会去偷猎其他部落的人头用来祭祀谷神，这种习俗，笔者在20世纪末的缅甸掸邦山区里亲眼目睹过。缅甸中部的瑞波镇，在栽秧季节里，喜用两个大鼓来为栽秧季节进行表演（笔者在《论缅甸的民族音乐与舞蹈》一书中有长篇介绍，此处不赘述）。人类祭祀谷、麦等农作物神灵的仪式，以及用歌舞来表现祭祀的方式虽多种多样，但其功能与目的却是一样的，他们需要神灵的帮助，也必须在栽秧及丰收的季节里用歌舞来感谢神灵的恩赐。

从马因·巴拉伊表演方式中可大致了解到马来西亚民间的传统文化，其表演者有的拍手，有的边唱、边舞，也有的演奏鼓、锣、钹等乐器①。

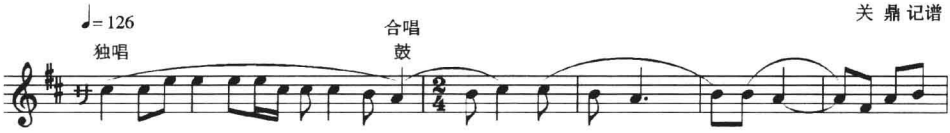
也许，这种文化与中南半岛人民，甚至与数千年的北部大陆蒙古人种喜用鼓、锣、钹等乐器进行祭祀活动等有某种相似的文化元素。尽管马因·巴拉伊的歌舞表演没能详细告诉我们更多的历史，但我们至少已经从中感受到马来西亚民族的传统音乐文化了。

2. 哈德拉（Hadrah）

据说，信仰伊斯兰教的马来人称之为“哈特拉”（Hathrah）的歌舞，是赞美全能之神的一种歌唱形式。舞蹈者们先排成一排坐在地板上，面对观众，恭恭敬敬地低头，与此同时，把两手放到后面拍手，舞蹈由此开始，两人领舞，众舞者围成圆圈跳舞。哈德拉有各式各样的舞蹈歌曲，流行于马来半岛西海岸北部吉打州（Kedah）的哈德拉是叫做“舞妖”的舞蹈歌曲，有两个大型的“莱巴纳”（单面鼓）和八个小型的“莱巴纳”来为歌舞伴奏，还有一种叫做“鲁达特”的舞蹈很像“哈德拉”，那是男、女一起跳的舞蹈②。请看谱例7。

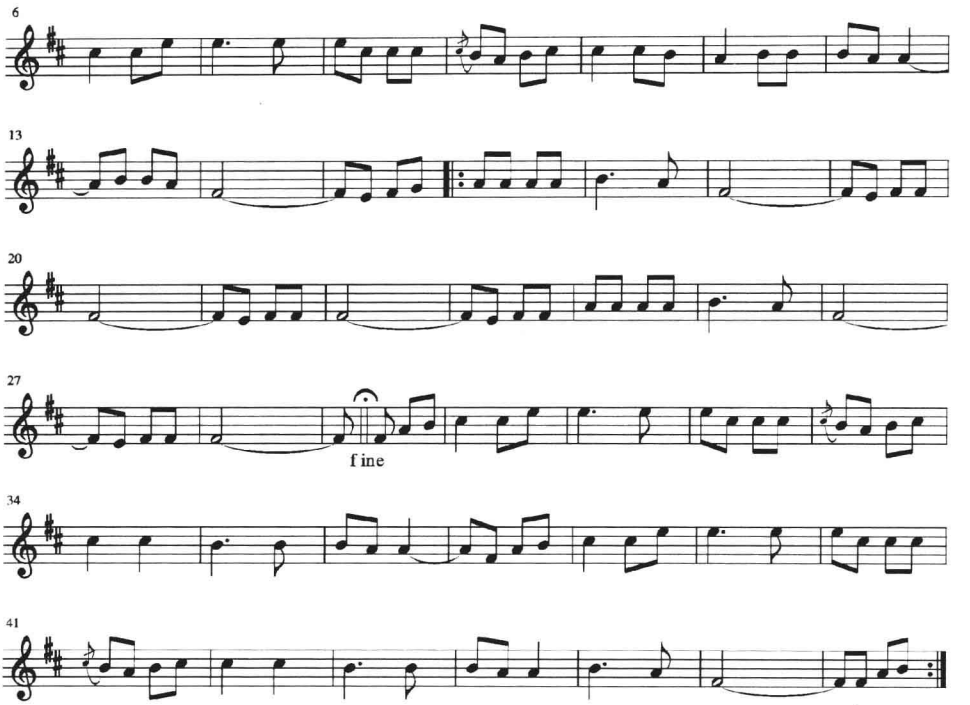
谱例7

哈德拉



① 参看［日］关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，第235～242页，上海音乐出版社，1997年

② 参看［日］关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，第235～242页，上海音乐出版社，1997年。



取自：[日]关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，上海音乐出版社，1997年

了解过哈德拉的歌舞后，再看其乐谱的音乐旋律时，能够让人感觉到，人类宗教的传播并不仅仅是一种教义上的传扬，大多数宗教的传播都会将其宗教国的文学、艺术、歌舞、乐器，甚至科学、技术、教育、天文、地理、医学、哲学、文字等诸多的文化都带入其信仰地，也就是说，随宗教进入传播地的文化是多方面的，音乐文化也必定包含其中。当然，人类历史上也有用宗教的名义进行各种暴力的战争，但本文只想探讨音乐文化，有关宗教的战争，这里就不展开讨论了。

3. 萨帕（Sapeh）

《世界音乐舞蹈集锦》的影像资料里，能够看到马来西亚的民间乐器萨帕（Sapeh）。萨帕是东马萨拉瓦州的肯亚（Kenyah）人[1]留存的乐器，这种乐器有可能是西方的琉特琴传入马来西亚后的变体，其琴体制作比较粗糙，有长形的琴体和琴颈，琴弦为2~4根。演奏者穿戴民族服饰，乐曲散发出朴实的旋律。也许是受印度音乐的影响，萨帕在演奏一首歌曲时，一人负责旋律的部分，而另一

① 参阅[日]*The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southeast Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Producer Ichikaw Wa Katsumori (JVC), Tape 8, Malaysia, 1989.

位则重复拨动着几个相同的音进行伴奏［教学会播放用萨帕演奏的乐曲“简喷勒托”（Jempen letoh）］。

4. 铃鼓舞（Selayang kercing）

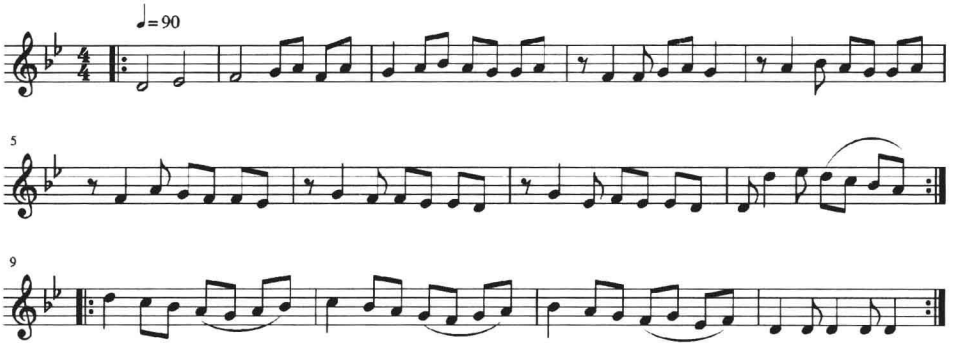
我国新疆维吾尔族拍击着手鼓或铃鼓表演的歌舞音乐，与《世界音乐舞蹈集锦》影碟里的马来西亚“铃鼓舞”有许多相似的文化元素，这应是受宗教的影响，将远隔数千里不同国家的民族文化给拉近了。

1975 年 9 月，马来西亚的“铃鼓舞”作为国家民族舞蹈团参加在日本东京举办的“亚洲民族音乐舞蹈节”① 表演的节目。请看谱例 8“铃鼓舞”的一段音乐：

谱例 8

铃鼓舞

马来西亚民间传统歌舞



这段“铃鼓舞”的乐曲，作为马来西亚的民间舞乐，从教学的影像里可以看到舞者们拍击着铃鼓，以琉特琴、笛子、鼓、风琴等乐器伴奏，以及舞姿、音乐的旋律、节奏等与阿拉伯的舞乐尽管很相似，却又区别于真正的阿拉伯歌舞，这就是伊斯兰文化与马来西亚的本土文化融合的结果。

5. 其他的民间歌曲

日本音乐学家关鼎所著的《亚洲各国民歌》之马来西亚民歌里还记载有“玛克·伊南”、“金克琳·诺娜”、“特雷克·泰克·泰克”、“拉萨·沙扬”、“巴召族之歌”等歌曲。

据书中介绍，“玛克·伊南”歌曲述说的是关于侍女玛克·伊南充满浪漫色彩的爱情故事，“伊南”风格由来于收割期间农民唱的歌和舞蹈；

“金克琳·诺娜”是一首流传时间很长的歌曲，据说 16 世纪初期葡萄牙人开

---

① 参阅［日］*The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southeast Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Producer Ichikaw Wa Katsumori (JVC), Tape 8, Malaysia, 1989.

始入侵马来西亚时就在马六甲传唱，其曲调源于至今在葡萄牙仍在跳的民间舞蹈“布兰约克”（Banyok）；

“特雷克·泰克·泰克”的歌词采用马来西亚和印度尼西亚司空见惯的“板顿”体写成（有关“板顿”，印度尼西亚音乐章节有介绍）；

“拉萨·沙扬”常被人认为是印度尼西亚民歌，尽管印度尼西亚也流行这首歌，但马来西亚人则把它看做是起源于马来西亚的歌曲；

“巴召族之歌”是居住在婆罗洲岛沙巴地区东西海岸一带的巴召族男人唱的歌，他们唱歌时用鼓伴奏①。

从上述歌曲中可大致了解到，马来西亚民间流传的歌曲中除了本土民歌外，外国民歌也同样能够在马来西亚民间得到广泛深入的传播。

二、宫廷舞蹈“金燕舞”（Tarinai layang mas）

据马来西亚的华人导游——林胖胖的介绍，今天的马来西亚国王由各个省的王爷来轮任。但笔者因考察时的疏忽，未能向导游了解当今的马来西亚王宫里是否还保留有专职的宫廷艺人。

从《世界音乐舞蹈集锦》一书中可大致了解到“金燕舞”是西马北部与泰国接壤的玻璃州（Perlis）府的宫廷舞蹈②。

模仿鸟类的舞蹈在东南亚各国的民族文化里并不鲜见。燕子也曾被人们视为吉祥的鸟类。在《世界音乐舞蹈集锦》的影像里能够看到“金燕舞”演员的服饰和舞姿都在模仿燕子的外形与动作。

世界上许多国家的宫廷艺术，是最能够接触并汲取外界的先进文化的，也因此，“金燕舞”虽为马来西亚的宫廷舞乐，可是，其舞蹈动作和音乐以及双簧管（类似唢呐的乐器）吹奏的旋律仍让人感到马来西亚本土文化与阿拉伯艺术的融合。

通过这些文化的研究，笔者认识到：观察民族文化，要从文化人类学的角度看不同国家民族的文化碰撞、融合、变异、发展才会明白，不同地区民族的文化风格为何是这样，文化特点形成的原因是什么，也才会感触到民族音乐学的研究意义。

宫廷歌舞，在马来西亚的历代王宫中必定会有许多。由于历史的原因，这些

---

① 参看［日］关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，第234～242页，上海音乐出版社，1997年。

② 参阅［日］*The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southeast Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Producer Ichikaw Wa Katsumori (JVC), Tape 8, Malaysia, 1989.

歌舞有的流传到民间，也有的可能失传了，至今能够承传下来的宫廷歌舞毕竟是极少数，能够看看马来西亚的宫廷歌舞，多了解一点人类的不同文化，是音乐学者的一大收获。

三、《罗摩衍那》（*Ramayana*）歌舞剧

马来西亚是伊斯兰教国家，却为何在其传统艺术中一直能够保留着印度的文化呢？这点很值得文化人类学家和音乐学家去关注的。当然，这不是一个难于解答的问题，只要查阅历史以及到实地去了解印度人在马来西亚的人口比率，也就大致明白为何印度史诗《罗摩衍那》能够在东南亚国家有如此强盛的生命力的原因了。

读者若能够欣赏到《世界音乐舞蹈集锦》中记录的马来西亚《罗摩衍那》舞剧[1]，然后再与泰国、柬埔寨、缅甸、老挝等国家的《罗摩衍那》舞剧进行对比，就会感触到，出自印度同一部史诗的舞剧，在东南亚不同国家的艺术表现上会有那么多的不同。

马来西亚表演的《罗摩衍那》舞剧序曲，是由一男声独唱，但这首歌的旋律却流露出阿拉伯音乐的元素，使这部描述印度史诗的舞剧里充满着阿拉伯文化的色彩。序曲由弦乐器、鼓等为男声的叙述伴奏，当魔王出场时，就用排锣、金属排琴、鼓等打击乐器敲击，之后，表现正邪两军的剑舞、马舞等，则由鼓、唢呐、排锣、金属排琴等乐器演奏。

泰国、柬埔寨、缅甸、老挝表演的《罗摩衍那》舞剧，不仅在音乐上与马来西亚有很大的区别，各个国家还另有自己的一套表现方式，演员的服饰、乐器的使用、乐队的组合、乐曲、舞蹈等也各不一样（第八章再继续讨论此内容）。

马来西亚的《罗摩衍那》舞剧，是一部综合了印度、阿拉伯国家和本土民族歌舞文化的混合性艺术。读者只有从人类文化融合、变异的角度去看其表演，方能感触到它的奇特，也才会觉得人类文化的多变是那么的有意思。

四、当代马来西亚的宗教音乐

从每天早上的“阿赞”开始，就让人们认识到伊斯兰教的文化里充溢着音乐的符号。

2009 年 5 月，陈自明教授在云南艺术学院讲学期间，从伊斯兰教商店里买了

---

① 参阅［日］*The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southeast Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Producer Ichikaw Wa Katsumori (JVC), Tape 8, Malaysia, 1989.

几张《马来西亚赞圣》音像资料，并让笔者听这些歌曲，猜猜看是哪个国家的音乐。笔者从类似阿拉伯音乐的旋律、节奏，却又不像阿拉伯语言的迷惑中看到茶几上《马来西亚赞圣》的光碟，才恍然大悟。笔者急忙去陈自明教授指点的穆斯林商店里购买了六张《马来西亚赞圣》音像碟。之后，用了数天时间，仔细听完这六张碟的歌曲，共七十余首歌曲。以下是其中第一集的第 6 首歌曲的一小段，请看谱例 9。

谱例 9

赞　圣

马来西亚宗教歌曲

♩=86

略

这是马来西亚赞主的歌曲，其音乐的旋律、节奏、节拍、乐器的使用等与阿拉伯国家相似。笔者听完七十余首歌后觉得：有的歌曲很短，如第六集的第 1、2 首歌；有的歌曲则很长，也有的歌曲用钢琴伴奏（第六集的第 12 首）；大部分歌曲都用 4/4 拍，鼓在歌曲的节奏拍击上起到很突出的作用；笛子、拨弦乐器、弓弦乐器、唢呐等使用比较多，有些曲子还用风琴和本地的金属排琴伴奏；大部分歌曲的旋律表现特点为优雅、委婉、起伏不大，用缓慢的波浪式渐进、渐退，善用切分音、装饰音等；也有一些歌曲属欢快类的，第一集和第六集的歌曲，童声演唱的比较多；声乐上以男声为主，男女声对唱的歌曲较少；童声演唱及男声

与童声对答式的演唱歌曲也有几首；合唱的歌曲中有使用和声演唱的，也有的歌曲采用独唱或齐声合唱……

阿拉伯国家的音乐与马来西亚的赞圣歌曲，虽在音乐的表现上也使用切分音、装饰音以及旋律的波浪式缓慢渐进方式等有些相似，但中东阿拉伯国家的音乐表现力极为丰富，不仅装饰音、旋律的起伏变化多，其节奏、节拍的变换也很复杂，7 拍、9 拍、6/8 拍、混合复节拍等乐曲也很普遍。中东国家的音乐，有严格又复杂的一整套理论——音乐体系。

从马来西亚音乐欣赏中让人感到，有些歌曲很像印度音乐，但其材料是否取自于印度，恐怕还需要经过严谨的研究才能下结论。因为，公元 8 世纪初，阿拉伯帝国向东征战取得胜利，印度河下游的河谷和三角洲一些地区及旁遮普部分地区等已成为阿拉伯帝国的征服地。古印度不仅在宗教上受伊斯兰教的影响，其建筑、雕刻、绘画，以及音乐理论等也曾受到阿拉伯文化的深刻影响①。

五、现代流行音乐

马来西亚的流行音乐仍与马来西亚三大民族成分有关。马来人作为马来西亚的主要民族，其音乐自然是马来西亚文化的主体，其次才是印度音乐、华人音乐。笔者收集的马来西亚流行歌曲的影碟里，还能看到当地华人用“春天的故事”来表演的歌舞。

以下，笔者将收集到的约 200 首马来西亚现代歌曲进行风格划分，大致比率为：

（1）当地马来音乐占大部分；

（2）有阿拉伯音乐风格的歌曲 32 首；

（3）有印度音乐风格的歌曲 8 首；

（4）有中国大陆港澳台通俗歌曲风格的歌曲 5 首。

这只是一个参考数。由于居住在马来西亚的外侨比较多，阿拉伯人和印度人自然会更喜欢有自己民族音乐特点的音乐，他们中也有可能会有许多人从事音乐创作。而马来西亚华人圈里流传的华语歌曲，大部分由大陆、港、澳、台引进，本地华人创作的歌曲几乎没有。这是笔者未进行详细调查的浅见。

---

① 参看默父著《阿拉伯帝国》，第 185 ~ 191 页，三秦出版社，2000 年；另见［日］*The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book IV: South Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Producer Ichikaw Wa Katsumori (JVC), Tape 11 – 12, TNDIA, 1989.

思考题：

1.（论述题）为什么马来西亚与印度尼西亚有许多相似的音乐文化？

2.（比较题）马来西亚歌舞与印度尼西亚歌舞有何区别？

3.（选择题）马来西亚曾流行的歌舞有（　　）、（　　）、（　　）。

A. 多拔鼓舞　B. 铃鼓舞　C. 孔雀舞　D. 金燕舞

E. “哈德拉”歌舞。

4.（填空题）马来西亚最具代表性的音乐文化是_____、_____。

5.（简述题）马来西亚表演的《罗摩衍那》舞剧与印度一样吗？

第三节　菲律宾的音乐文化

一、菲律宾的歌舞更接近拉丁美洲

菲律宾（Philippines）的面积为299700平方公里，由7107个大小岛屿组成，是由海洋包围着岛屿（陆地）、多火山的国家。首都是马尼拉。主要有他加禄、米沙鄢等民族，属马来人种。90%的居民信奉天主教。有80多种语言，菲律宾语（以他加禄语为基础）为国语①。

菲律宾的华人大约有80万，也有人认为，菲律宾人口中有相当一部分人的身上流淌着中华民族的血液。从开国总统阿基纳尔多，到前总统阿基诺夫人、拉莫斯，还有红衣大主教辛·海绵、女总统阿罗约的丈夫，都有华人血统。甚至中国人民最熟悉的前总统马科斯，他的父亲也是华人②。

菲律宾是信仰天主教的国家。美国史学家罗丝·墨菲认为：西班牙四个半世纪的统治，使菲律宾在文化、社会及政治等很多方面更接近拉丁美洲而不是亚洲③。

菲律宾的平原地带，由于宗教信仰的关系，歌曲、舞曲和器乐曲都深受西班牙音乐的影响，从而让人感觉有明显的南欧风味。如当地民歌中的情歌被称为“哈那拉”（Harana），这个词是西班牙语“小夜曲”的音译。“哈那拉”不仅音乐语言欧化，演唱程序也几乎和西班牙小夜曲一样：小伙子首先在姑娘窗下唱两

---

① 参阅姚楠主编《东南亚历史词典》，第365页，上海辞书出版社，1995年。

② 参看王微微等著《聚焦亚洲》，第16页，中国旅游出版社，2005年。

③ 参阅［美］罗丝·墨菲著，黄磷译《亚洲史》，第187页，海南出版社、三环出版社，2006年。

首歌，姑娘打开窗户后，小伙子再唱一首歌邀请姑娘和他对唱。“哈那拉”情歌一般用吉他伴奏，而且多用主、属、下属三个和弦伴奏。当地主要流行的舞蹈是波兰的玛祖卡，奥地利的华尔兹，西班牙的霍达、凡丹克，等等。包括吉他在内的由西洋弹拨乐器班卓、曼多林等组成的乐队亦相当流行。源自西班牙的音乐品种传入菲律宾后，也吸收、融合了一些当地音乐的成分，在旋律进行方面产生了变化，从而也具有一定的菲律宾风格。同时，当地人在西方音乐的影响下，也创造了一些菲律宾特有的歌曲体裁，如三拍子慢板的抒情歌曲等①，在许多城乡十分流行。

菲律宾南部因受伊斯兰文化影响较深，这里的民间传统歌舞又有阿拉伯文化的元素，这里的人们除用阿拉伯语演唱宗教歌曲外，还有情歌、史诗歌、儿歌等，这些歌的曲调大都采用无半音五声音阶，有不少是散板②。

二、本土文化的保护与外来文化的融合

东南亚岛国的民族大都使用南岛语系印度尼西亚语族诸语言，属蒙古人种南亚类型（也称马来类型），其祖先约在五千年前自亚洲腹地迁至中南半岛，后继续南下，经马来半岛进入苏门答腊，并由此逐渐扩散到加里曼丹、爪哇、苏拉威西、菲律宾和马达加斯加等地，迁徙浪潮持续数千年③。

也因此，大约在公元前后，外来文明还未进入东南亚岛国时，菲律宾民族与印度尼西亚、马来西亚民族有许多共同的物质文化、精神文化和宗教（万物有灵及图腾崇拜）信仰。虽然今天，人们只能在这些国家的山区及居住于封闭环境的民族中才能找到一些彼此之间相似的文化，也足以说明东南亚各岛国的民族之间有悠远的文化联系。

笔者在前面的第二章中曾谈到过佛教、印度教、伊斯兰教等在公元 16 世纪以前曾是东南亚各国的主要宗教信仰。大约 16 世纪，西方列强进入东南亚，并传播基督教和天主教。而菲律宾不仅是东南亚唯一将天主教定为国教的国家，其文化、艺术，包括音乐等都受到西班牙文化的深刻影响。

在了解菲律宾音乐文化的过程中，也许人们会认为菲律宾与西班牙混合形成的拉美式歌舞必定是菲律宾的主要文化了，但是，人们若能够将视线转到菲律宾民间的竹制乐器上，就能让人理性地认识到，能够代表菲律宾最具特点的歌舞，

---

① 参阅杜亚雄教授《世界民族音乐·菲律宾》，电脑教材，2006 年。
② 参阅杜亚雄教授《世界民族音乐·菲律宾》，电脑教材，2006 年。
③ 参看陈永龄主编《民族词典》，第 75 页，上海辞书出版社，1989 年。

还应是本土民间的“竹文化”。

菲律宾的“竹文化”大致由乐器与舞蹈来展现，例如，“竹竿舞”可用各种方式进行表演，有民间文体式的“竹竿舞”，舞者可在敲击的竹竿间表现许多快速、技巧难度较大的竞技式动作，而有的“竹竿舞”又以优雅的舞蹈表演为主。

在乐器的表现上，菲律宾的竹制乐器也应是世界上最为丰富的国家之一，他们还有著名的竹乐团多次到我国的音乐院校演出，使我国的学子不仅能够直接地接触菲律宾本土文化与欧洲音乐的融合，也能从感性中去理性地认识菲律宾的民族音乐。

菲律宾的竹制乐器大致有：竹制体鸣乐器，竹口簧、竹刮器、竹板琴、竹蜂音器；竹制气鸣乐器，竹排箫、竹鼻笛、竹管、竹笛子；竹制弦鸣乐器，竹提琴、竹皮弦琴。菲律宾首都马尼拉郊区拉斯比耶斯教堂的竹管风琴，是世界闻名的由竹子制作的竹管风琴；竹乐团的主要乐器有崩崩（这是一组由低音到高音的竹管乐器，每根竹管只发一个音，一个人吹 1 ~2 根竹管，整个乐团有几十根管，是竹乐团的基础）、都拉里（一种无笛膜的竹笛）、达姆加底（一种带有竹筒共鸣管的竹板琴，是乐队中的主要旋律乐器）、底邦克隆（亦称竹竖琴、竹钢琴，是由摇奏的安格隆竹筒琴组合而成的，30 个安格隆挂放在一个架子上，由一个人演奏，主要对旋律进行装饰变奏）和竹圈鼓等①。有关菲律宾的竹乐器文化，我国著名音乐学家陈自明教授的《世界民族音乐地图》一书中有详细讲解，笔者仅借乐器的话题来讲述菲律宾的竹文化。可以说，菲律宾最具特点的音乐文化，应该是用竹子制作的各种乐器和竹乐团。

有关菲律宾音乐，我国有的专家认为有三种类型：

一是北部山区音乐。该地区伊戈罗、卡林加、伊富高等民族的音乐保持了传统的风格，有集体劳动、宗教、祭祀、喜庆节日等礼仪，歌唱形式多为领唱与合唱，音乐为五声音阶，重要乐器有锣、鼓和各种竹乐器，有鼻笛、竹弦琴和竹口琴等，还有著名的竹乐团。

二是南部地区音乐。棉兰老岛和苏禄群岛的穆斯林民族的音乐文化属于阿拉伯风格的马来音乐。如《古兰经》的吟唱、史诗或赞美诗的吟唱等，演唱中普遍使用“库林堂”的排锣，这种乐器主要演奏传统乐曲，也为舞蹈伴奏（菲律宾阿拉伯风格的马来音乐，可参看前面“马来西亚”的章节）。

三是平原地区音乐。平原地区受西方文化影响较深，本土民族文化与西方文化融合形成的抒情歌曲、三拍子节奏、小调歌曲、西方的管弦乐器、钢琴等，在

---

① 参看陈自明著《世界民族音乐地图》，第 94 ~ 109 页，人民音乐出版社，2007 年。

平原地区就比较受欢迎①。

了解了菲律宾音乐的大致情况后，再看《世界音乐舞蹈集锦》教材中的乐器与歌舞的表演，也就能够感受到不同地区的原住民歌舞文化；然后，再欣赏教材的第10部分——受西班牙文化影响下的民间歌舞，便可大致了解菲律宾不同时间、地域、民族的音乐生活了。

1. “巴苓丙”（Balingbing）

属于竹乐器，其制作比较简单，取一节竹子劈开，切去中间部分，用钻子钻出按孔，利用竹子本身的竹皮划出几根竹片当弦，弦下垫上小竹条，拨动琴弦，使之振动，发出很微弱的声音。笔者在东南亚其他国家以及中国云南省的山区民族中也看到这种乐器，说明这种乐器有非常久远的历史，也在一定程度上透露了东南亚民族与大陆民族之关联。

2. 鼻笛（Tongali）

用鼻子来吹奏笛子，在亚洲并不鲜见，也许菲律宾山区民族吹奏的鼻笛会保留更多的早期人类文化。

3. 单管演奏的排箫（Saggeypo）

人们常见的排箫，是由多个竹管组合成的由一个人吹奏的乐器，而菲律宾卡令嘎地区的排箫，是由六根单独的竹管组成，由六人来演奏。影像中的原住民向人们展演了人类早期的排箫，也许就是经历了由多人各持单管吹奏到组合成多管由一人吹奏的发展过程：他们六人各持一根长短各异的竹管吹奏，相互配合默契，从中分享合作演奏排箫的乐趣。

4. 平锣（Topayya）

这种锣与中国锣的形状相似，也许，这是东南亚岛国最早使用的锣，后来才逐渐发展成带有乳头状的乳锣、釜锣等诸多的金属打击乐文化。

笔者从菲律宾山区民族用六个人演奏竹管——排箫，到六个人演奏平锣的现象中感觉到，六在这个顽强保留传统文化的民族中似乎有某种特殊的功能与含义，或者是他们对音律、音阶上存在某种认识的过程。

5. 竖笛（Paldong）

竖笛在东南亚各国的主体民族乐队里是一种比较常见的吹奏乐器，而横笛却在这些国家的古文献以及当今山区的少数民族中方可见其承传与使用。这种现象很让人疑惑，也许会有某种人们未知的原因，使东南亚国家的主体民族几乎都放弃了自己古代曾使用过的横笛，而以竖笛取而代之。

---

① 参看楼宇烈主编《东方文化大观》，第180页，安徽人民出版社，1996年。

6. 竹筒（Kulibit）

用竹筒来制作乐器是东南亚民族最在行的手艺了，这种乐器不用金属弦，它完全靠竹筒本身的竹皮划割出细丝作弦，然后，用一小块竹条当音品，垫在细丝下面的竹筒上形成中空状，即可拨动细丝发出微弱的声音。

这种乐器在中国云南的山区民族中也能见到，因为山区民族居住的环境比较封闭，所以能够保留较久远的文化。音乐学家通过这种乐器的地理传播线路再进行分析，可以推测这种乐器的存在时间离今天非常的遥远。

7. 昂纳特（Onnat）

这种口弦与澳大利亚原住民和中国西南地区民族用竹片或铜片制作口弦的工艺以及制作原理是一样的。

8. 渔民的祈祷舞（Tabing baila）

面对变幻莫测的大海，靠捕鱼为生的渔民总是会有许多担心的事情，于是，他们出海之前，或捕鱼丰收返航之后，就必须向海神进行祈祷、祭祀，感谢海神的帮助。这样的习俗历史悠久，也是渔民们非常重要的活动。

渔民的祈祷舞表现了菲律宾渔民的生活，同时，歌舞也让渔民减少忧虑，增加丰收的信心与希望。不过，这一祈祷舞似乎已融入了一些西方的舞蹈文化。

9. 竹竿舞（Singkil）

菲律宾的竹竿舞有悠久的历史。1975 年，菲律宾在日本“亚洲民间音乐舞蹈节”表演的竹竿舞，既继承了传统的民族文化，又与伊斯兰教统治家族的公主和现代的舞蹈文化相结合，使整个舞蹈充满激情和菲律宾现代民间生活的气息①。

10. 民间的各种舞蹈（Folk dance medley）

1975 年 10 月，菲律宾民间歌舞团参加日本举办的“亚洲民间音乐舞蹈节”②中展现的民间舞蹈有：

“轻盈活跃的舞蹈”（Light swinging）。这是一种由演员用蜡烛表演的舞蹈，这种舞蹈区别于缅甸和泰国演员手托一个小蜡烛盘子，缓慢地摆动手臂进行表演的方式。菲律宾演员手中的蜡烛，是放在一个小玻璃杯子里，用透明的纱布包裹杯子，然后，手持纱布的布端旋转杯子里的蜡烛，能够更灵活、快速地展现各种舞姿，使舞蹈轻盈活跃、充满欢乐。

“帽子舞”（Pandanggo）。这种舞与西班牙的“凡当戈”（Fandango）舞相似。

---

① 参阅［日］*The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southest Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Producer Ichikaw Wa Katsumori（JVC）, Tape 8, Phillippines, 1989.

② 参阅［日］*The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southest Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Producer Ichikaw Wa Katsumori（JVC）, Tape 8, Phillippines, 1989.

由于菲律宾受西班牙、美国和西方文化的影响，歌舞中包括本部分谈到的竹竿舞、“蜡烛舞”、“椰壳舞”和民间带有3/4、6/8拍子的歌舞等，都是汲取了西方的音乐元素形成的融合性民族文化。

“木屐舞”（Sandal dance）。演员穿上木屐跳舞已很让人觉得新鲜了，他们还脱下木屐，用来敲打节奏，就更有一番热带民族的生活风味了。

“椰壳舞”（Coconut dance）。在波利尼西亚的民间舞蹈中能够看到类似的传统舞蹈，而菲律宾“椰壳舞”又有可能吸收了西班牙舞蹈家挥舞双手击打着响板跳的舞蹈。舞台上的菲律宾演员手中仍掐着椰壳制作的两个小响板，拍击出清脆的声音，挥动手臂，让小椰壳在身体的各个部位发出响声的同时，展现各种欢快的舞姿。

“鸭子舞”（Duck dance）。尽管无法定论“鸭子舞”的表演是否能让人感觉到鸭子的存在，但模仿动物的舞蹈是世界各民族舞蹈中最多见的文化，不同地区会选择不同的模仿对象，菲律宾则选择了鸭子舞。

“廷克林”（Tingkling）。这是一种快速表演的竹竿舞，是菲律宾民间最常见的传统文化，它既是一种娱乐，也是游戏、体育、舞蹈表演①。

菲律宾还有许多民间歌曲，有阿克朗省的《摇篮曲》、竹竿舞音乐《帝尼克灵》、在收割谷物时去打短工的《打短工之歌》、摩洛族民歌《再见》、伊戈罗特人的古老歌曲《伊戈罗特人的哀歌》等。

三、民歌传扬本土民族的生活

从吕宋岛南部比较有代表性的他加禄族民歌《插秧歌》里可大致了解到菲律宾的劳动音乐特点。其歌词大意是：

> 贫穷多痛苦，既没有地，也没有钱，为了生活，只好想办法赚钱。
>
> 早上睁开眼，就得动脑筋，找好心肠的人，找饭吃，该到哪里？
>
> 插秧不轻松，蹲上一整天，不能坐下，又无法伸腰，背上痛，手发麻，脚也肿成这个样。
>
> 伙伴们，歇一歇吧，肚子饿得慌，满身都是泥，活儿停下来，抽支香烟吧，活儿明天再来干②。

---

① 参阅［日］*The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southest Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Producer Ichikaw Wa Katsumori（JVC）, Tape 8, Phillippines, 1989.

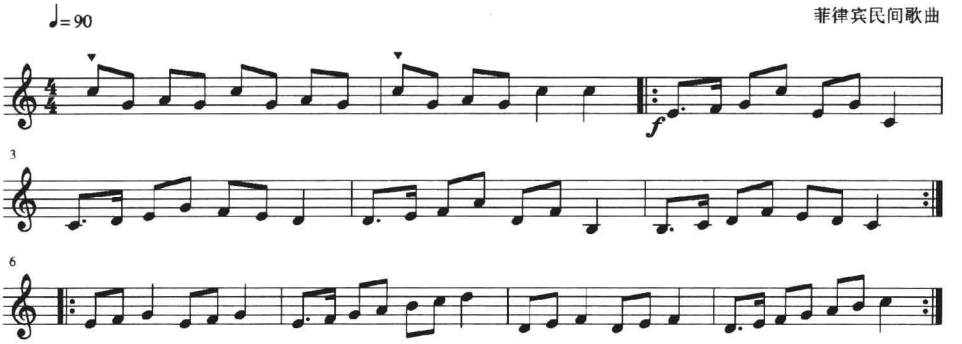
② 参阅［日］关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，第260～271页，上海音乐出版社，1997年。

日本的关鼎先生所著的《亚洲各国民歌》中有这首歌。从这首民歌里，可大致了解到菲律宾人民的艰辛生活。任何国家的农民，没有自己的土地，要靠出卖体力去从事农业生产，生活必定是非常的艰难。

在农业国家会有许多劳动歌曲在民间流传。以下这首《种水稻好辛苦》，也是菲律宾传播极广的民间歌曲。从歌名中可以知道，其内容是讲述农民种地的辛苦。但在教学影碟中展示的音乐演奏，却显得那么欢快与轻松，也许劳动需要用这样的欢快情绪，才能够减轻体力上的劳累吧！见谱例 10。

谱例 10

种水稻好辛苦



文人写的诗歌，以及音乐家用花朵来抒发自己内心的情感等类似作品不会是个小数目，但在音乐的表现上，由于不同民族居住环境上的不同，音乐就会展现出不同的旋律与节奏。以下可以了解一下在繁花盛开的季节里，菲律宾人民是如何爱花，又是如何歌颂大自然花朵的艳丽景色。

这首《鲜花开满大地》，是昆迪曼歌曲，是菲律宾人民最喜爱唱的通俗抒情歌曲之一，其歌词大意是：

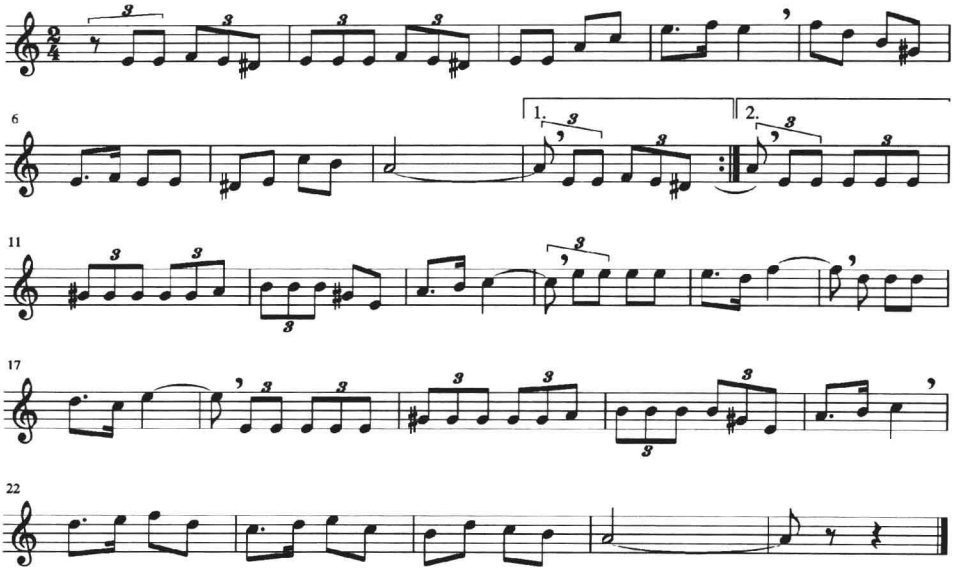
大地上花儿开，大地上花儿开，
在暗暗的地面上，朝向阳光开，
拼命寻找阳光开，如果淋上冰冷的雨水，马上要褪色，
但是，暖和的太阳，用亲吻给我生命。
寒冷的北风吹，弱草抖索索，
如果您不庇护，如果您不用微笑来暖和花与草，
花儿花果就会垂头丧气，不久就会委靡不振，
萎缩的绿草叶就会枯萎，落叶散四方①。

① 参阅［日］关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，第 260～271 页，上海音乐出版社，1997 年。

以下请看《鲜花开满大地》的谱例（谱例 11）。

谱例 11

鲜花开满大地



取自：［日］关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，上海音乐出版社，1997 年。

通过这首歌的歌词，让人看到大地开满鲜花的情景是多么的令人兴奋，但任何美好的东西都需要人们去呵护，否则，花儿就会垂头丧气，不久就会委靡不振了。

不同国家的民族都有自己的爱好，有的民族喜欢模仿孔雀、狮子、猴子的舞蹈，也有的民族善用音乐来表现云雀在天空中飞翔，而菲律宾表现动物的民间舞蹈是“伊蒂克·伊蒂克”。菲律宾语“伊蒂克”是“鸭子舞”的意思。

这个舞蹈以模仿鸭子的各种动作进行表演，它原属棉兰老岛北部古城斯利加奥市附近的小镇加尔曼的民间舞蹈①。

从这些歌舞中已大致了解到菲律宾的传统文化，尤其音乐，不管是上述的《种水稻好辛苦》、《鲜花开满大地》，还是《伊蒂克·伊蒂克》，都让人感觉到欧洲列强对菲律宾的殖民统治，使其音乐文化对菲律宾的影响也非常深刻。

在东南亚各国的山区民族音乐里，虽也有 6/8、3/4 节拍或混合复节拍的歌曲，但在节奏、强弱，以及速度、力度的表现上，并不像欧洲音乐那么规整、鲜

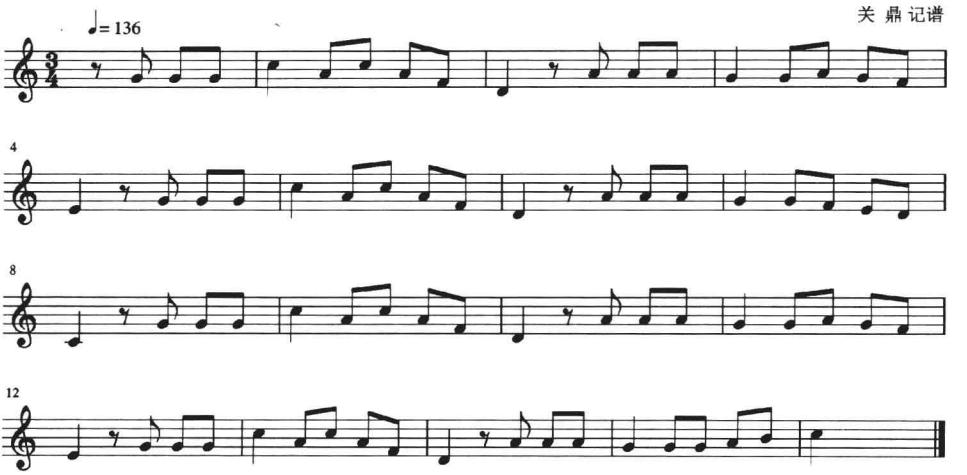
① 参阅［日］关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，第 260～271 页，上海音乐出版社，1997 年。

明。因此，东南亚的现代流行音乐一旦出现 6/8、3/4 节拍的歌曲，大都按欧洲音乐的演奏方式进行，实际上，是受欧洲音乐影响的结果。

《伊蒂克·伊蒂克》谱例（见谱例 12）：

谱例 12

伊蒂克·伊蒂克



取自：［日］关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，上海音乐出版社，1997 年。

陈自明教授送给笔者的音像资料中，包括前面的《种水稻好辛苦》也是菲律宾影碟资料中的一首歌。笔者曾在 20 世纪 80 年代收集过一些菲律宾的音乐磁带，其中有一盘是“菲律宾的当代金曲”（Treasury of Contemporary Philippine Music），但这盘录音磁带的全部歌曲和欧洲的流行歌曲一样，除了语言外，难于分辨它们之间的区别。可见，在世界流行音乐的冲击下，民族音乐似乎只有与现代音乐融合才会有出路。

在人们还未认识到原生态文化的重要价值时，文化的发展要超出自然界的“物竞天择，适者生存”的规律会很难。也因此，我国中央电视台能够让演唱各民族原生态歌曲的歌手参加全国性的各种歌手比赛，无疑加强了全国各族人民保护自己民族传统文化的意识，其意义重大，效果必将是深远的。

实际上，世界各国的民族民间音乐、传统音乐，在超强的流行歌舞文化冲击下，在学校以及年轻人中能够生存的空间并不多，这是一个世界性的问题。

菲律宾在民族文化的保护上有显著的成绩，人们在了解菲律宾的文化时，不仅可以看到城市最现代的音乐，也能够看到各民族原生态的、传统的、古典的、民间的、融合变异的不同发展层面的各种歌舞文化。

笔者在了解不同国家的文化艺术中，也深深感触到我们的人类学家、民族音

乐学家不知劳苦，不谓艰险，跋山涉水，跨越国界到世界各地去收集各国的民族民间文化是多么的不容易，他们的精神让人敬佩，也让人尊重。

思考题：

1.（简述题）菲律宾有哪些乐器与东南亚各国相似？

2.（填空题）菲律宾原住民吹奏的排箫是由_____个人吹_____根管。

3.（论述题）为何菲律宾音乐更接近拉丁美洲文化？

4.（选择题）竹竿舞除中国外还在（　　）、（　　）、（　　）、（　　）等国家流传。

A. 泰国　　B. 印度　　C. 缅甸　　D. 马来西亚

E. 菲律宾　　F. 老挝　　G. 柬埔寨

5.（选择题）菲律宾最具代表性的文化是（　　）、（　　）、（　　）。

A. 甘美兰　　B. 竹竿舞　　C. 竹制乐器　　D. 鼓乐舞

E. 竹乐团

第七章　中南半岛诸国的音乐文化

本章要讲的中南半岛音乐主要涉及越南、柬埔寨、泰国、老挝、缅甸等国家。笔者已在上篇中介绍了中南半岛的地理环境，以及历史与民族的大致状况了，这里除了重要的话题再提点一下外，就直接进入这些国家的音乐文化探讨。

第一节　越南音乐

越南（Viet Nam）位于中南半岛东部，与中国、柬埔寨、老挝毗邻。首都是河内。

越南是一个多民族国家，根据54个民族所操语言的系属划分为三个大类：南亚语系、马来—波利尼西亚语系、汉藏语系。然而，越南有一部分民族的语言，包括越语（京族语言）的系属划分，至今尚存有不同的意见，仍没划定属于哪个语系[1]。

笔者在昆明华侨补校读书时，同学中也有越南华侨。之后，参加云南省侨联的一些庆典活动中也与越南华侨探讨过歌舞方面的问题。由于笔者在知青时期学过一点傣语，又是广东人，也就能够从越南的语言中听出一些与粤语和傣语相同的语音、语意词汇。笔者认为，越南人与中国古代的百越族系会有着密切的族属关系，越南人也有可能属于百越族系的分支，他们南迁后与当地民族融合，文化上产生较大的变化。8～13世纪，吴哥时代的高棉帝国对越南的文化也有深刻的影响，使越南语包含有诸多民族的元素而变得复杂，由于这些原因，致使其语系较难确定。

一、歌乐文化的发展概况

越南的国土狭长，从南到北有1600多公里，从东到西最窄处只有约50公里，国土最窄处是以顺化为中心的中部地区。越南文化可大致分成南北两大部分，南方和北方的传统音乐风格各异，体裁有所不同。一般说来，南方属于艺术

---

① 参看利国、徐绍丽著《越南民族》，第1～3页，华夏出版社，1989年

音乐的体裁较多，在音乐风格上，除受中国的影响外，也受印度和中南半岛其他国家的影响。北方属于民俗音乐的体裁较多，在风格方面更接近中国的京族音乐。越南中部传统音乐的风格则介于南北之间，和中国传统音乐相比，越南传统音乐风格更显优雅纤细，由于强调运用各种“腔音”，旋律缠绵动听①。

杜亚雄教授认为：越南南方的传统音乐中最重要的品种是宫廷音乐和祭孔用的文庙音乐，其中又包括郊庙乐、寺庙乐、祭祀乐、宴乐等不同的类别。如按乐队的组成来分类，则可分为鼓吹乐和雅乐。鼓吹乐用芦笛、牛角号、海螺号和鼓、锣等打击乐器，气势宏伟，旋律庄严，节奏有力。雅乐乐队主要使用三弦、月琴、琵琶、胡琴、箫、单皮鼓、排锣等乐器，风格典雅，旋律优美，节奏多变。文庙音乐的舞蹈为文舞，宫廷音乐的舞蹈则包括文舞和武舞两类。跳文舞的演员，左手执笛子，右手拿羽毛；跳武舞的演员左手持盾牌，右手持戟。这两种舞乐都按中国古代文献上所说的“八佾”规格演出，即舞队为 8 人一行，共 8 行 64 人。1976 年越南统一后，宫廷音乐和文庙音乐受到国家的重视，目前有不少音乐家对其进行研究和整理，还根据历史资料恢复了停止多年的雅乐表演②。

越南南方流行的戏曲形式是 13 世纪在中国戏曲的影响下形成的，剧本多取材于中国历史故事，服装、动作、脸谱也和中国戏曲相似。乐队包括文场的胡琴、三弦、阮以及武场的板鼓、锣、钹等。这种戏曲形式最初也是宫廷音乐，后来才流向民间，出现了走乡串户的戏班子。

南部音乐常使用 do、re、fa、sol、降 si 组成的五声音阶，速度缓慢、曲调抒情是其特点。南部音乐的旋律称为南调，有春（优美）、哀（哀愁）、怨（悲怨）等不同的类型。

中部传统音乐的代表作是“顺化乐”，这种音乐据说是由中国和印度的音乐和当地民间音乐相互融合后产生出来的，所用乐器有筝、胡琴、琵琶和三弦等，演奏形式有独奏和小合奏。“顺化乐”的合奏是弦索乐，常用筝、胡琴、琵琶三种乐器，有时也加上三弦或独弦琴，由四种乐器演奏。

北方的民俗音乐发达，包括民歌、歌舞、戏曲等不同的品种。北方民歌丰富多彩，著名的民歌品种有北宁的“官户调”、义静的“织布歌”等。北方民歌按题材则可分为海歌、情歌、婚礼歌、宗教歌、猜谜歌等，若按演唱方式可分独唱、对唱等，按其曲调的性质则可分为谣曲及小调两个类别。谣曲节奏比较自由，旋律突出语言音调，但又有一定的歌唱性。由于越南语有八个声调，因此唱

---

① 参看杜亚雄教授《世界民族音乐》越南，电脑教材，2006 年。
② 参看杜亚雄教授《世界民族音乐》越南，电脑教材，2006 年。

谣曲时音调十分细腻，旋律围绕骨干音进行，并运用各种腔音加以润饰，使曲调委婉、缠绵。小调与谣曲相比，速度稍快、节奏律动较强、旋律流畅、曲调优美，多在劳动、游戏时演唱，和日常生活结合得较为密切。北方音乐的音阶为do、re 、fa、sol、la，其速度比南方音乐快，情绪也比较爽朗①。

受儒、释、道文化的影响，越南的文学史以及文化发展史与中国有着密切的关联。18 世纪以后，越南的戏剧也深受中国广东粤剧、潮州地方戏和广西桂剧的影响，使得越南戏与中国两广地方戏在许多方面难于区别，中国一些传统戏如《三国演义》② 等在越南广为流传。

《世界音乐舞蹈集锦》一书将越南的音乐发展划分为四个时期。

第一时期（10～14 世纪）：越南从周边国家汲取许多音乐文化，同时也接触到印度的音乐文化和艺术。此时的音乐形式又以仪式音乐和宫廷音乐为主。乐队分别有管乐队“黛航”（Dai nhac）和弦乐队“盯航”（Tieu nhac）两种：管乐队由唢呐、横笛、小钹和鼓组成；弦乐队由七弦琴、十六弦琴和弹拨乐器等组成。

第二时期（15～18 世纪）：15 世纪下半叶是越南宫廷音乐的黄金时期，此时，也由于中国明朝的强盛，越南对明朝音乐的效仿也达到了顶峰；16 世纪末，越南北南之间在政治上产生冲突，使音乐的发展也出现两条走向：北部因与中国民族音乐发达的广西、云南等地接壤，民族民间的音乐和戏剧的表演也就更多一些；南部则向艺术音乐发展，其宫廷乐、室内乐和儒家的仪式音乐、宗教音乐等有更多的表现。

这时的民间小乐队使用的乐器有横笛（Sao ngang）、月琴（Dan nyuyet）、三弦（Dantam）、独弦琴（Dan doc huyen）、二胡（Dan nhi）、筝（Dan tranh）、拍板（Cai senh）等。

第三时期（19 世纪～1945 年）：1802 年阮朝建立，改国名为越南。19 世纪中末，法国入侵东南亚，越南沦为法国殖民地，并逐渐接受西方文化的影响。但民间仍然保留了对歌、对舞等竞赛式的传统歌舞文化。

第四时期（1945 年以后）：越南于 1945 年独立，成立越南民主共和国。但随之而来的是美国的入侵，南北割据，1973 年抗美胜利，直到 1976 年，越南才重新统一③。

---

① 参看杜亚雄教授《世界民族音乐》越南，电脑教材，2006 年。

② 参看贺圣达著《东南亚文化发展史》，第 165～188 页，云南人民出版社，1996 年。

③ 参看［日］*The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III*：*Southest Asia*. Editor Fujii Tomoaki，Producer Ichikaw Wa Katsumori（JVC），Tape 6，Viet Nam，1989；另参看姚楠主编《东南亚历史词典》，第 395～396 页，上海辞书出版社，1995 年。

战争不仅对人的伤害极深，对文化艺术的破坏也是非常大的。经历过漫长枪炮声的人们，要从战争的废墟中站起来非常不容易，但越南人民还是很快就站起来了。他们重新建造自己的家园，艺术家们也从创伤中恢复了元气，并极力去挽救自己民族的传统文化和艺术。

二、传统文化

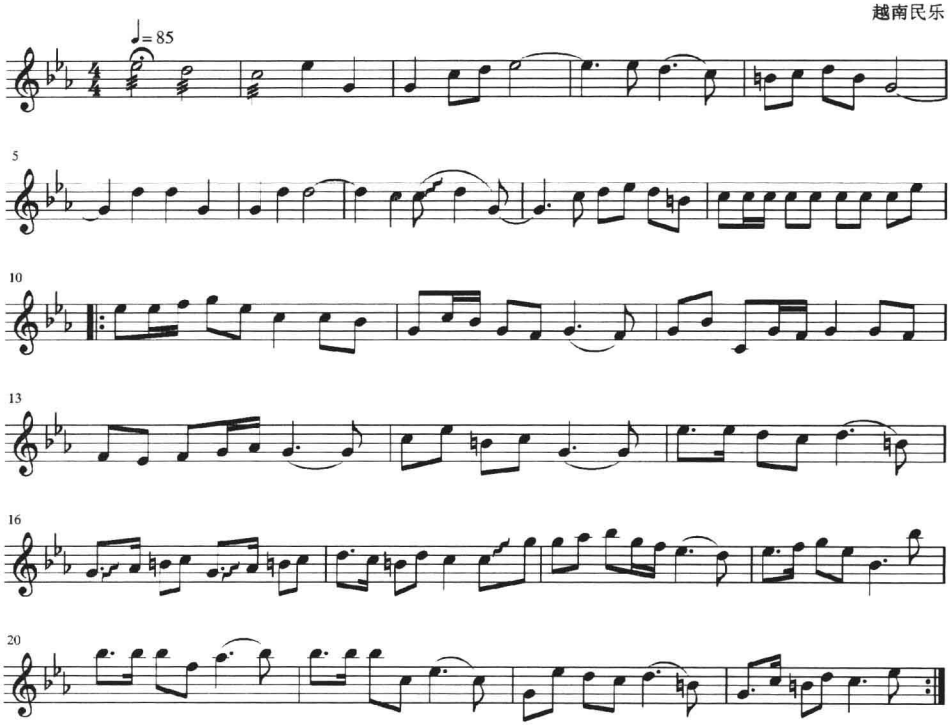
1. 独弦琴

越南的独弦琴非常独特，请先看一段越南独弦琴曲（谱例 13）。

谱例 13

越南独弦琴

越南民乐



亚洲的弦乐器里，用一根弦演奏的独弦琴有多种。越南的独弦琴与印度用一只手就能弹奏的独弦琴，以及云南佤族用竹子、竹筒、竹壳制作的类似二胡模样的独弦琴，佤语称“土争”的乐器，还有克木人称“丁黑”，是用葫芦制作的，造型也像二胡的独弦琴，均非属同一类型的乐器。

我国的京族虽也和越南一样使用同一种独弦琴，但东南亚其他国家民族的独弦琴，与之相同的极少。越南独弦琴的制作，材料可取木板或竹子制作琴身，琴

体宽约10厘米，长约80厘米，呈长方形（见图58）。独弦琴的琴体前端有琴杆和一小圆形物，另一端为琴的后部，琴弦由琴杆的高处拉向尾端低处，演奏时，用左手掌控琴杆的移动，右手则轻轻地拨动琴弦，由于琴杆能够灵活地抖动，琴弦奏出的声音非常细腻、柔美。

欣赏过越南独弦琴的演奏后，也就对这种乐器有了进一步的了解。但笔者对这种乐器仍存在许多疑问：

（1）越南独弦琴的音色如此优美，为何没能被更多的人接纳？

（2）它为何不再向结构复杂、多弦、造型美观的更高的乐器发展？

（3）这种独弦琴产生于哪个年代？

（4）是哪个民族创造了这种乐器？

这些问题还有待人们去进一步了解。

2. 水上木偶

关于水上木偶，《世界音乐舞蹈集锦》一书中有个小问题，笔者想与作者和读者们商榷，如书中谈道："The origins of the Vietnamese water－puppet theater are unclear, but it is thought to have drawn on the traditions of the water puppets which were already in existence in third － century China."①（越南"水上木偶戏"的源头虽难于考证，但早在公元3世纪的中国就已经记载了这种木偶的表演。）

根据此文，笔者查阅了许多历史书籍，却只找到傀儡戏在中国起源于公元5世纪，大约12世纪，宋代有水傀儡的表演②。

笔者不清楚，是不是自己孤陋寡闻，学识太肤浅，于是，继续查找这方面的资料，却仍无收获。故此，笔者认为，我国史书及有关文化词典里记述的时间应该是很可靠的，但是，也不能不让人遗憾，我国的水木偶，既不知是什么原因，也不知是什么时候就失传了。而越南，却能够保留这一文化，并将其表演发展到木偶能在水中骑马，能挥剑打斗、插秧、捕鱼，也能够在水上点燃鞭炮等难度较高的表演技巧，真让人赞叹！也让笔者惋惜啊！如此奇妙的民族文化竟然会在我国的广阔大地上消失得无影无踪。

《世界音乐舞蹈集锦》虽有微小的问题，却是一本难得的好书和好教材。其影碟中还收集了一些越南民间和舞台上的歌舞表演，以下的几种乐器介绍便是出

---

① 参看［日］The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III：Southest Asia，Editor Fujii Tomoaki，Producer Ichikaw Wa Katsumori（JVC），Tape 6，Viet Nam，1989.

② 参看中国艺术研究院编《中国音乐词典》，第273页，人民音乐出版社，1985年；另参看《二十四史》之《史记》、《后汉书》、《宋史》等，中华书局，1979年；另见何立主编《百科词典·艺术词典》，第469页，学苑出版社2001年。

自其中①。

3. 巴乌（Sao）管乐队

在云南的苗、彝、哈尼、傣等民族乐器里可以看到巴乌这种乐器，它同横笛一样，只因吹孔上安有金属簧片，使吹奏出的气流产生不同于笛子的声音。越南在舞台上展示的巴乌则与云南民族使用的巴乌不同，它虽还是用竹子制作，造型却出现三角状，音色也很柔美，让人感觉似乎是某种铜管乐器在演奏。

4. 木琴（Roneat）

木琴在许多国家的民族乐器文化里都能够看到，来自高棉（Khmer）人的木琴，在越南分有上下两层，由两排木制的键盘组成，木键盘下有长方形的共鸣箱；演奏时，可单独或两人同时用小木槌子敲打上下两层木键盘；从“The JVC Video Anthology of World Music and Dance”音像资料中可看到两位演奏者的表演很精彩。

5. 小乐队里的笛子（Sao phong tieu）、竹排琴（Trung）、安格隆管（Angklung）

越南有一种笛子（Sao phong tieu）并没有按孔，而是用手掌和手指在竖吹的笛子下方出气口上掌控气流的适度闭合，产生出优美的旋律。作为竹乐队表演，这笛子与竹排琴、安格隆组成的乐队也表现得很精彩。尤其安格隆管的表现能够突破印度尼西亚、泰国的单个安格隆演奏，越南艺术家将10余个大小不同的安格隆管，按音高组合排列，制作成一组有音阶的乐器，并与竹排琴、笛子配合演奏，效果极为独特。

6. 唢呐（Saranai）

笔者在前面已谈到过唢呐、琵琶等本非东亚、东南亚的乐器。当唢呐由西方流传到东南亚国家时，各国制作的唢呐不仅材料的选择上有差别，乐器的形状、结构、音色、音域等都会有所变化，但唢呐的称呼却仍然保留了原称：中国称“唢呐”，“na”应来自于西域；伊拉克称类似唢呐的乐器为“祖尔纳”（Zurna）；希腊有一种双簧管称“唢热纳”（Zourna）；越南称唢呐为“萨拉乃”（Saranai）；泰国、老挝称这种双簧管为“皮乃”（Pinai）；缅甸称唢呐为“奈”（Hne：）。这些不同国家的唢呐其名称大都有“呐、纳、乃、奈”，实际上，这是各国语言语音上的差异产生的对唢呐这一乐器称呼的微小变化。人们沿着唢呐由西向东的传播路线去追本溯源，不仅乐器的造型、结构、制作工艺等有本质上的相似，名称上也保存其原有的符号——称呼——“唢热纳（Zourna）、奈（Hne：）、乃

① 参看［日］*The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southeast Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Producer Ichikaw Wa Katsumori（JVC）, Tape 6, Viet Nam, 1989.

（Nai）、呐（Na）”。

7. 筝（Dan tranh）

前面已谈到过越南在历史上与中华民族的文化有密切的关联。筝作为一种能够演奏非常优美的旋律，也很能够抒发情感的乐器，不仅得到越南人民的喜爱，朝鲜、日本以及缅甸的古代竖形筝等，也会与中国的古代秦筝文化存在某种联系。但人类文化从发源地传播到不同的国家或不同的民族时，往往会根据不同民族的审美需求，去改变其造型、功能，甚至演奏方式上也会产生不同的方法。唢呐、琵琶、三弦等乐器的东传都有类似的变化发展过程，因此，筝有不同的造型、不同的演奏方式，也很正常。

8. 民间各种乐器

越南民间还有许多乐器，其笛子的种类也有很多，有奇特的用手掌在竹管口边拍击就能演奏乐曲的“克龙普”，还有木琴、竹排琴（T′rung）、安格隆管（Angklung）。越南的竹排琴（T′rung“特龙”）是半管半片状的，它区别于其他国家用竹子板块制作的竹排琴（Pat t la：“巴答拉”）。越南的弦乐器中不仅有奇特的独弦琴，还有单弦乐器“科尼”（Koni，也是口弦）和三弦、筝、扬琴、琵琶、二胡、吉他、竖琴，以及各种稀奇古怪的弦乐器和竹制乐器。打击乐器中有各种金属锣和各种皮革制作的双面鼓。越南的铜鼓也有悠久的历史，但在民间人们似乎已经淡忘这种乐器的存在了。

三、21 世纪难得听到的民歌

1. 劳动歌曲《霍·胶·塔》

亚洲人有许多非常好的传统文化，尤其在集体劳动时，他们会唱着劳动号子，齐心协力，去搬运重物、打夯等，以此来减轻强劳动给身体带来的沉重压力。亚洲人不仅善用歌声将苦活、累活转化为轻松的活儿，还会在集体劳动中增添一点热闹的情趣，并让这些歌流传给干苦活、累活的人们。

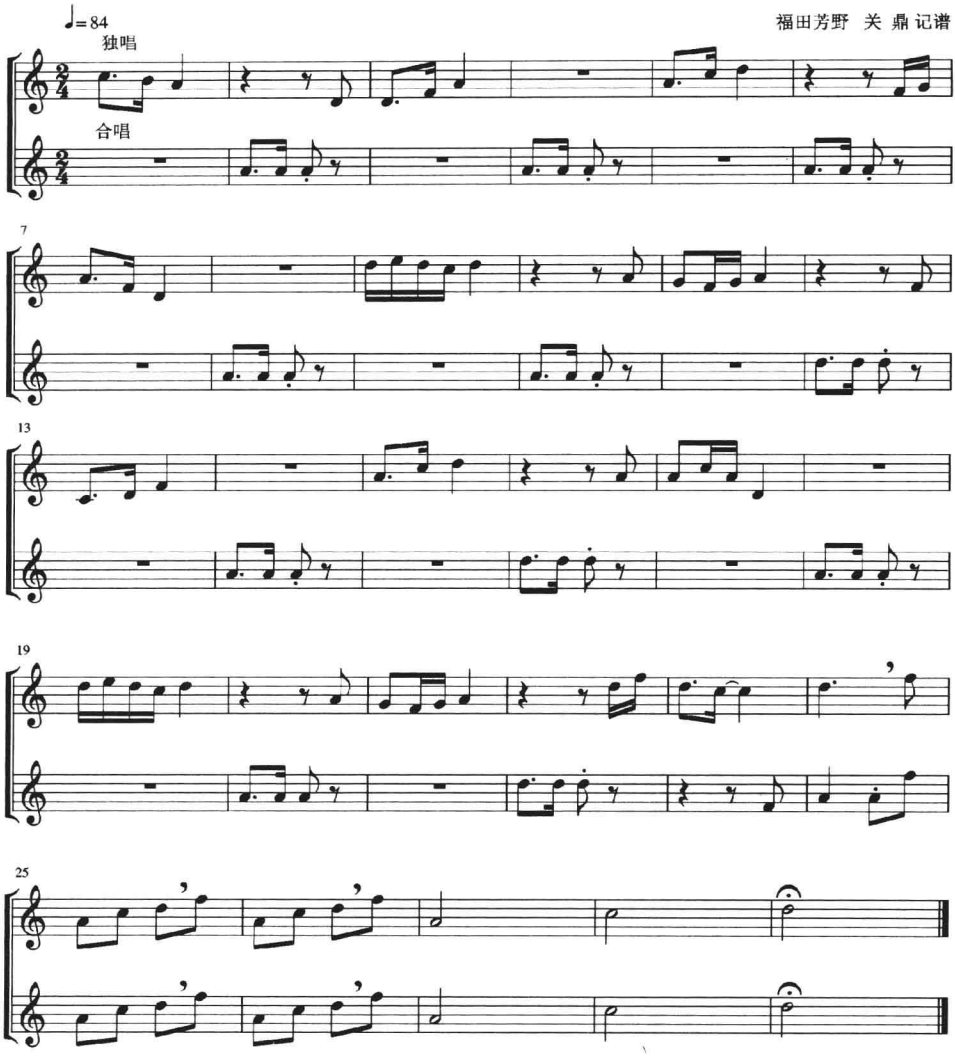
《霍·胶·塔》这首歌曲就是越南中部地区类似于劳动号子的歌曲。这种曲子的内容也充分表现出工人们拉石头、搬运木材等重体力劳动的场景。

亚洲人的劳动歌曲虽很有意识，也很丰富，但随着社会、科学技术的发展，机械化已逐渐取代人的强劳动力的工作，亚洲许多国家的劳动歌曲，包括农业上的农耕及舂米歌曲等，大都已退出了人们的生活。音乐学家们该如何将这些已逐渐成为历史的劳动歌曲进行保护？是用摄像、录音进行保存呢？还是去进一步进行创造，把这些劳动歌曲转换成舞台上的艺术？或将它们搬上电影、电视、网络

上的舞台？请看《霍·胶·塔》① 的谱例（谱例 14）。

谱例 14

霍·胶·塔



取自：［日］关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，上海音乐出版社，1997 年。

2. 名曲《我的故乡》的影响力

《我的故乡》大约流传于 20 世纪 50 年代。这首歌不仅在越南民间广为流传，也很受中国人民的喜爱。请看《我的故乡》（谱例 15）。

---

① 参看［日］关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，第 306 ~ 309 页，上海音乐出版社，1997 年。

谱例 15

我的故乡

越南民歌

♩=96

太 阳 下 山 了 那 安 静 的 钟 声 阵 阵 地

4

响 槟 榔 树 和 绿 竹 影 都

7

斜 照 在 小 船 上 我 那 可 爱的 家 乡 啊

11

法 寇 把 它 全 烧 光 尸 骨 如 山

14

血 成 河 田 园 多 凄 凉

取自：雷维模编《外国名歌精华》，第 256 页，四川人民出版社，1996 年。

从《我的故乡》这首歌的旋律，以及使用的 6/8 节拍等音乐创作手法上，虽说明该歌很明显地汲取了西方的音乐风格，而不是地道的越南民间传统歌曲，但它却能反映出越南人民被欧洲列强殖民统治的一段历史。

其歌词有三段，这里只记录其中的一段。这首歌无论歌词，还是旋律都很感人，同时，也能够让人们了解到东南亚各国都曾经历过相似的被欧洲列强殖民统治的历史，并一直为自己国家的独立去战斗，最终获得胜利。

21 世纪，越南也进入经济快速发展的阶段。开放的国家与外界有频繁的接触，其音乐也必定吸收许多外界的先进文化。

笔者在写越南音乐的过程中，尽管经济上很艰难，也还是去越南的河内转了一圈，感受越南人民的生活。由于未能亲自到越南的广大乡村民间去收集音乐的第一手资料，也没能收集到越南音乐家创作的有本国民族风格的流行歌曲。因此，越南有诸多的民族音乐文化，还有待更多的学者去研究。

思考题：

1.（选择题）中国13世纪之前记载的一种玩偶已经失传，但越南至今还保留有这种玩偶的表演，请指出这一木偶的名称（　　）。

A. 线拉木偶　　B. 水上木偶　　C. 布制玩偶

2.（简述题）越南的民间音乐使用五声音阶还是七平均律？

3.（填空题）越南比较独特的乐器有_____琴、_____琴、_____管等。

4.（论述题）请说出越南的音乐里有哪些文化受中国的影响？

第二节　柬埔寨音乐

（本节由王邦飞根据朱海鹰教授授课笔记整理、补充了谱例等材料及个人学习的见解而撰写。）

柬埔寨王国（The Kingdom of Cambodia）地处中南半岛东南部，与泰国、越南和老挝接壤，其音乐文化也与这些邻国有着密切的联系。

中南半岛是一个多民族分布地区。柬埔寨虽是以南亚语系孟高棉语族民族为主的国家，但全国共有20多个民族和部族，除主体居民高棉族外，还有占族、普农族、佬族（寮族）、泰族、华族、京族、缅族、马来族、斯丁族等少数民族。

柬埔寨是一个有悠久文明史的国家，公元1世纪起，这里相继建立扶南国、真腊国。从柬埔寨的古代文化中可大致了解到，公元9世纪以前，柬埔寨的文化里有许多印度教与本民族宗教融合的现象，后来，柬埔寨受周边国家的文化影响，成为南传上座部佛教国家，全国90%的人信奉南传上座部佛教。

当印度的宗教进入东南亚国家时，柬埔寨很快便进入印度文化的传播时代。著名的吴哥寺也就是此时印度文化与柬埔寨的民族文化融合形成的建筑艺术。柬埔寨的表演艺术中也吸收了一些印度的舞蹈，尤其舞剧《罗摩衍那》剧情就是印度史诗。这部舞剧的舞乐虽以本土艺术为主，却仍含有印度文化的元素（《罗摩衍那》主要讲述的是罗摩和妻子悉多悲欢离合的爱情故事，整个故事充满神话色彩，情节极为复杂）。

吴哥（Angkor）王朝（802年～13世纪）有过一段非常强盛的时期，此时建造的吴哥寺，无论是建筑学，还是雕刻，都可认为是东南亚最先进、精湛、尖端的艺术。寺中浮雕的佛教故事以及反映当时的高棉人生活、歌舞艺术等都体现

出高棉帝国的强大，同时，吴哥王朝在12世纪的影响力与势力几乎遍及大半个中南半岛。

13世纪下半叶，泰国攻占了柬埔寨的吴哥，并将其宫廷艺人掳掠到泰国。*The JVC Video Anthology of World Music and Dance* 一书中写道："About 90000 Court Musicians and dancers，The mainstay of the musical culture，were abducted to Thailand."①（泰国从柬埔寨掳掠了大约九万名优秀的宫廷音乐家和舞蹈家。）

朱海鹰教授在讲柬埔寨音乐发展史时，给这段文打了几个问号。根据一些学术书籍介绍，当时的吴哥城有约一百万人口…… 从这个数字中可了解到，柬埔寨最优秀的宫廷艺术家几乎都被泰国俘虏了。从此，柬埔寨的表演艺术很可能在这时成了泰国最受欢迎的新兴艺术，泰国原有的宫廷舞乐有可能会遭到冷落。但以上书中的数据让人颇感疑惑。（详见前面章节，此不赘述）

泰柬战争出现我们人类文化发展史中一个有趣的现象："武力"与"艺术"的碰撞，谁是真正的赢家？柬埔寨虽在军事上战败了，但其精湛艺术却征服了战争的"胜利者"——泰国。从此，柬埔寨的宫廷艺术家，作为当时中南半岛掌握最精湛、先进艺术的艺术家，很有可能在此时取代了泰王朝的宫廷乐师和舞蹈家。从泰国后来的古典器乐合奏以及宫廷舞剧等文化中不难感觉到泰国受柬埔寨艺术的深刻影响。

一、民间音乐与宫廷音乐

中南半岛各个国家的古代宫廷音乐，均属于王公贵族们才能享有的文化，并且严禁外传。但是，现代留存的柬埔寨宫廷音乐似乎与民间音乐已经没有明显的划分了。其中原因在于柬埔寨王朝的宫廷艺术长期遭受国外与本国的战乱破坏。

柬埔寨王朝衰亡后，优秀的艺术家被战胜国掳掠，而只有少部分宫廷艺人流落民间，从而使柬埔寨的宫廷音乐逐渐与民间音乐混融，以致后来，宫廷音乐与民间音乐的表现方式、表演场合、乐队和使用的乐器等几乎没有严格的区别。当然，音乐学家若能够到民间去仔细搜索，仍能够找寻到一些乡土气息很浓厚的原生态音乐。

柬埔寨音乐与泰国和老挝等国家的音乐大致上属于同一音乐体系，在古代，也受到印度和爪哇音乐的影响。柬埔寨的古典器乐，使用七平均律音阶，但乐器并未严格按它来定音。在乐曲中一般避免使用音阶中的第Ⅳ级音，第Ⅶ级音也较少出现，因此音乐具有明显的五声倾向，其调式结构也以五声音阶为基础。器乐

---

① 参看 *The JVC Video Anthology of World Music and Dance—book* Ⅲ：*Southeast Asia*，Cambodia，p. 14，1989.

曲的节拍多为4/4或2/4拍，其合奏音乐是一种支声体结构，由多种乐器对主要曲调进行即兴性的加花变奏①。

音乐在柬埔寨人民的生活中十分重要，从口传历史的叙事歌到出家（南传上座部佛教传统）、年轻人谈恋爱、婚礼仪式、新年、节庆、葬礼以及各种宗教仪式等都离不开音乐。音乐反映出柬埔寨人民的历史、社会、文学艺术、生活习俗、宗教信仰等文化。

柬埔寨的民间乐器有：筚篥（Pey prabauh）、弓弦琴（Khsemuoy）、三弦胡（Tror khmai）、高脚酒杯型鼓（Skor dey，其中一种与缅甸、泰国使用的象脚鼓相同）、高音二胡（tror so tauch）、低音二胡（Tror ou）、鳄鱼琴（Krapeu）、铁排琴（Roneat dek）、竹排琴（Roneat ek）、低音围锣（Kong thom）、簧管乐器（Sralai kalng khek）木排琴（Roneat）、笛子等。

高棉人有许多种乐队，这些乐队根据不同场合、不同内容、不同礼仪等由不同的乐器和声乐组成，其中也包括单独弹唱表演和民间的传统对歌会等。如：

“阿嚷克”（Arak）乐队是高棉人最古老的用于祭祀神灵的乐队，由乐器筚篥、弓弦琴、三弦胡、长颈琵琶、高脚酒杯型鼓和歌手组成②。

“咔”（Kar）是结婚仪式乐队，高棉人结婚时，新郎与新娘也有与大陆华夏民族相似的理发仪式，并按传统的习俗，一边梳头一边祝福新婚夫妻生活顺利、幸福等。理发时，招待新郎一行的宴会开始，唱各种各样的歌，见谱例16《图翁树的芳香》。

《图翁树的芳香》是婚礼仪式歌曲之一③。“咔”乐队又分老乐队和新乐队：老乐队由乐器筚篥、弓弦琴、三弦胡、长颈琵琶、高脚酒杯型鼓和歌手组成；新乐队由乐器笛子、高音二胡、低音二胡、鳄鱼琴、扬琴（Khimm）、小钹（Ching）、高脚酒杯型鼓和歌手组成④。

---

① 参看俞人豪《柬埔寨音乐》，载《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，第306页，中国大百科全书出版社，1995年。

② 参看 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Edited by Stanley Sadie, London, 1980, 1990.

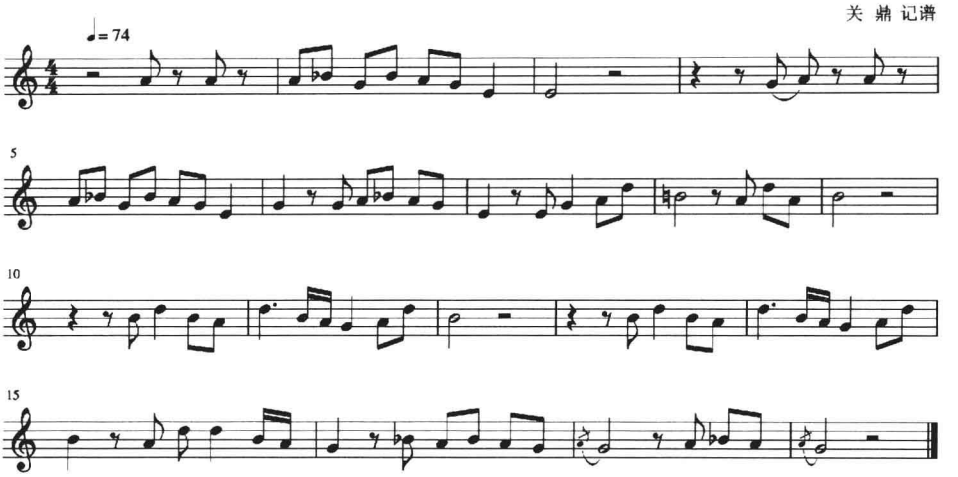
③ 参看［日］关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，第300～303页，上海音乐出版社，1997年。

④ 参看 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Edited by Stanley Sadie , London, 1980, 1990.

谱例 16

图翁树的芳香

关 鼎 记谱



取自：[日] 关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，上海音乐出版社，1997 年。

“品皮特”（ Pin peat ）乐队可追溯到吴哥王朝时期，从吴哥寺墙壁上的浮雕里可以了解到当时高棉人的“品皮特”乐队。“品皮特”乐队由筚篥、笛、竹排琴、铁排琴、锣、钹、鼓与歌手组成。乐队主要为宫廷舞、面具戏、皮影戏和宗教仪式伴奏。

“莫何里”（ Mohori ）乐队在柬埔寨属比较常见的混合型乐队。它由吹奏乐器、弦乐器和打击乐器等多种乐器组成。“莫何里”乐队喜用于凡俗的场合、宴会等，近代也为民间舞蹈伴奏。

“克仁科”（ Klang khek ）乐队是葬礼乐队，它由簧管乐器（ Sralai klang khek ）和一些悬吊着的桶型鼓（ Skor yol ）组成。乐队跟随丧葬队伍吹奏行进，一直到火葬场。

“培刻噢”（ Pey keo ）乐队是祭祀祖先的乐队。在祭祖日时，皇亲贵族及现在的高官和平民百姓都会参加。“培刻噢”乐队由竹排琴、低音围锣、笛子、三弦胡、长颈琵琶、高脚酒杯型鼓和歌手组成。在演奏的歌曲中有一部分是“阿嚷克”乐队的歌曲。

“赤昂茶培”（ Chiang chapey ）是叙事歌，由一男歌手用长颈琵琶进行表演，所唱歌曲通常是即兴创作的，内容有故事或叙述某件事。表演时，唱歌与弹琴交替进行①。

---

① 参看 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Edited by Stanley Sadie, London, 1980, 1990.

“阿崖”（Ayai）是对歌。对歌在中南半岛的山区各民族中属比较普遍的民间音乐文化。高棉人的对歌和其他民族的对歌有一相似点，都是男女歌手们唱歌技巧与知识的较量。高棉人对歌时，还用鳄鱼琴、二胡、笛子和鼓等乐器伴奏。对歌通常是即兴创作的，因此，参加对歌的歌手必须对本民族的成语、诗歌的韵律（一般由7个音节、4个短语组成）及民歌演唱技巧娴熟掌握，还要有漂亮的嗓子、反应快速的头脑才能随心所欲地去发挥。但“阿崖”一直属于乡村音乐，对语言的要求不严格，男女对歌时还会出现猥亵的语言，因此，有身份的妇女不参加观看这类表演①。

二、音乐随舞蹈、舞剧和戏剧发展

1. 吴哥王朝是高棉艺术最辉煌时期

从吴哥寺的壁画里可以看出，当时高棉人的舞蹈和舞剧已有相当高的造诣。据记载，阇耶跋摩七世（Jayavarman，1181～约1220年）在位时，皇家各寺庙里蓄养了庞大的艺人队伍②。这时，高棉人的宗教是印度教，在艺术上主要汲取印度的宗教文化和艺术。舞蹈从印度古典舞蹈基础上发展成自己的民族舞蹈。舞剧也从印度史诗《罗摩衍那》、《摩诃婆罗多》等神话故事中提取素材编成舞剧。柬埔寨的古典舞蹈需要乐队伴奏，古典舞剧不仅需要乐队伴奏，还要有歌唱演员为之伴唱③。因此，这时期的音乐已能结合舞剧的剧情发展了。

2. 阇耶跋摩八世（1243～1295）以后的表演艺术

13世纪末，南传上座部佛教逐渐成为高棉人信奉的宗教，14世纪成为柬埔寨的国教。柬埔寨虽变更了宗教，其民间表演艺术仍是多元的。

“蜡昂依克”（Lkhaon yike）作为民间戏剧的风格源自穆斯林的伊斯兰教文化，表演由舞蹈、各种演技、对话和歌曲组成，题材则取自佛教故事和民间传说。“依克”（Yike）乐队主要使用的乐器有二胡和大鼓，还需要有伴唱的歌手④。

“蜡昂巴撒”（Lkhaon basak）是受中国戏剧影响发展形成的高棉戏，其头饰、服饰和脸的化妆等仍保留了中国戏剧的风格，但其表演和“蜡昂依克”一样，由舞蹈、各种演技、对话和歌曲组成，题材也取自佛教故事和民间传说。

---

① 参看 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Edited by Stanley Sadie, London, 1980, 1990.

② 参看王丁菲、陈露菲《美丽多姿的东方舞蹈艺术》，载季羡林主编《东方文化史话》，第327页，黄山书社，1987年。

③ 参看梁志明《艳丽的奇葩——柬埔寨艺术》，载楼宇烈主编《东方文化大观》第914页，安徽人民出版社，1996年。

④ 参看 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Edited by Stanley Sadie, London, 1980, 1990.

“巴撒”（Basak）乐队，由低音二胡、扬琴、木梆子、饶钹、大鼓等组成①。

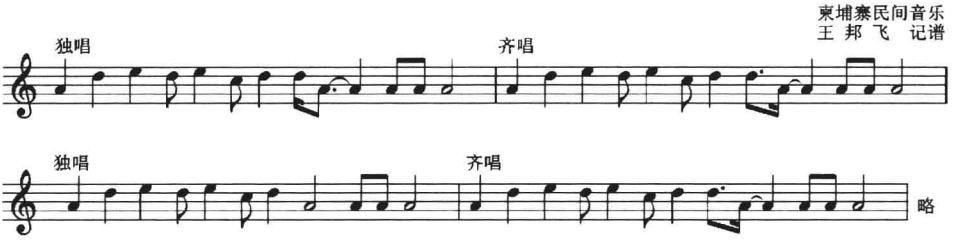
“蜡昂考噢”（Lkhaon khaol）是戴面具表演的戏。中南半岛的面具戏大部分来自印度史诗《罗摩衍那》的神话故事，并以舞剧的形式进行表演，由“品皮特”乐队为之伴奏。此外，柬埔寨的皮影戏还分三种：大型、中型和彩色的皮影戏，它们均由“品皮特”乐队伴奏表演②。柬埔寨音乐在为舞蹈、舞剧、戏剧、皮影戏等伴奏和伴唱中得到发展。

阿普萨拉舞（Apsara dance）发现于举世闻名的吴哥寺东侧有一长约五十米的巨大浮雕，名为“汹涌的海涛”，也取材于《罗摩衍那》中的一个场景，其上端是水神阿普萨拉（Apsara）在海浪中嬉戏，似乎想要飞舞到天空之上。她们柔美的体态和神秘的笑颜被誉为是“高棉的微笑”（The khmer smile）③。同样的舞蹈，在中国与湄公河流域多国合作拍摄的大型电视纪录片《同饮一江水》的“吴哥的微笑”中得到更美妙的乐舞阐释④。

芦笙歌舞是用芦笙伴跳的娱乐性歌舞，在中国西南民族地区不难看到。本文收集的芦笙歌舞是一首边吹奏、一边配以歌舞的很长的曲子。其旋律不停地反复，前面是慢板，后面的音乐有所变动，并展现出表演者的欢快情绪。从芦笙歌舞中可以看到，柬埔寨无论乐器还是舞蹈，与中国西南民族的芦笙文化应该有悠久的联系。请看芦笙歌舞谱例（谱例 17）。

谱例 17

芦笙歌舞



舞剧——拉孔巴萨卡（Lakhon Bassac）。柬埔寨语“拉孔”的意思就是舞剧表演。泰国也有同此名称的舞剧。

婚礼仪式。前面谈到的“咔”这一结婚仪式乐队及谱例 16《图翁树的芳香》中已大致可了解到柬埔寨人对婚姻的重视。结婚成家是柬埔寨人生活中的一件大

---

① 参看 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*、Edited by Stanley Sadie，London，1980，1990.

② 参看 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Edited by Stanley Sadie，London，1980，1990.

③ 参看俞人豪、陈自明著《东方音乐文化》柬埔寨音乐，人民音乐出版社，1995 年。

④ 参看澜沧江—湄公河六国电视台合作摄制，李晓山导演《同饮一江水》大型电视纪录片，河北百灵音像出版社，2007 年。

事。由于生活在热带地区，人的发育成熟似乎要比寒冷地带早，加上饮食、传统习惯等多方面原因，柬埔寨青年男女的结婚年龄也比较早。柬埔寨有女娶男的风俗，婚礼多在新娘家举行。按照传统习惯，婚礼一般要持续 3 天，场面十分隆重，也相当讲究。在举行婚礼过程中有“睡米”、“凿齿”、“牵衣角”、“收草席”等诸多仪式，要请和尚为新郎新娘诵经祈福，有条件的家庭还要请乐队来吹奏乐曲。男女双方的亲朋好友、乡里乡亲都来祝贺，大家欢聚一堂，载歌载舞，十分热闹。随着时代的发展，柬埔寨的传统婚礼有逐步简化的趋势，但仍保留了一些古老的婚礼仪式①。

三、传统音乐的保护与发展

关于柬埔寨、泰国、老挝三国的音乐为何同属一个音乐体系，朱海鹰教授已在第五章中作了详述。可想而知，一个国家最优秀的艺术人才被其他国家全部掳掠去了，这对其本国的艺术发展几乎是毁灭性的灾难。13 世纪末（有的史书认为是 14 世纪），柬埔寨不仅在军事上受到沉重的打击，国家衰弱导致艺术也掉落到了低谷。

落后使柬埔寨的历史非常动荡、战争频繁、被欧洲列强殖民统治、人民生活艰难、文化艺术难于正常发展。柬埔寨历经漫长的战乱，一直到 20 世纪末，才逐渐跳出战争的泥潭，人民开始过上平静的生活。王国政府不仅在经济上有了很大的发展，文化教育以及民族传统艺术的保护、发展等也得到大力的支持，使昔日忙于逃难的艺术家纷纷回归，积极地挖掘自己民族的传统文化，创作出许多歌舞，其中也包括宫廷舞、祭祀性舞蹈，以及反映柬埔寨人民新生活、劳动等情景的歌舞。

柬埔寨战后的歌舞充满对和平、幸福生活的渴望，教学影碟中的《纺织姑娘》反映出柬埔寨音乐在 20 世纪末才逐渐恢复生机 。请看《纺织姑娘》谱例（谱例 18）。

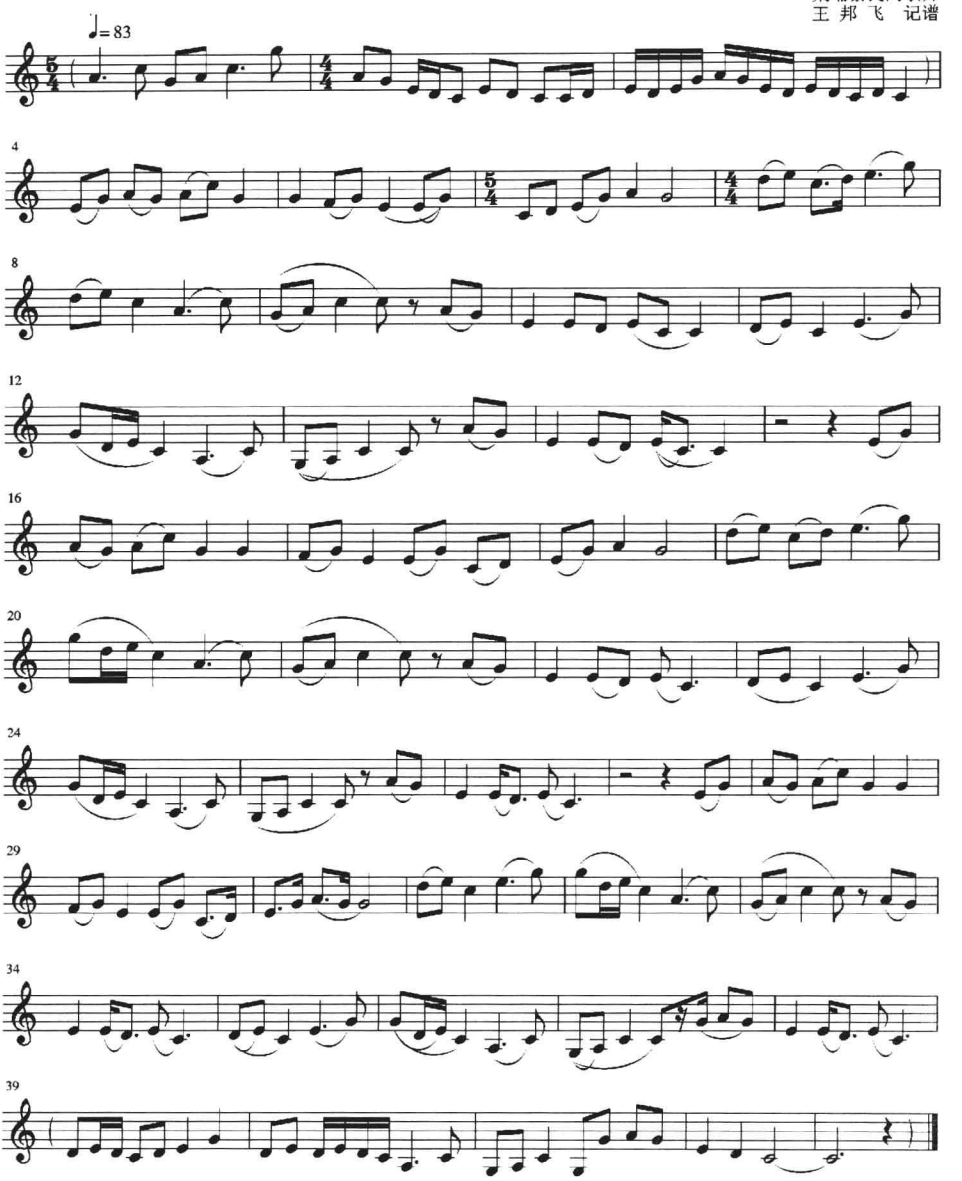
---

① 参看李辰阳、瞿健文、卢光盛、韦德星编著《列国志·柬埔寨》，第 48 ~ 49 页，社会科学文献出版社，2005 年。

谱例 18

纺织姑娘

柬埔寨民间歌舞
王邦飞　记谱



西哈努克亲王的母亲——已故的哥沙曼王后—曾亲自指导皇家舞蹈团的工作[1]。1953 年，柬埔寨独立后，皇家舞蹈团改称皇家芭蕾舞团，曾多次访西欧和

① 参看梁志明《艳丽的奇葩——柬埔寨艺术》，载楼宇烈主编《东方文化大观》，第 914 页，安徽人民出版社，1996 年

亚洲诸国①，使柬埔寨的音乐和舞蹈艺术能为世界各国人民了解，从而保护、促使民族音乐文化向更高层次发展。

2005年，朱海鹰教授到中央音乐学院汇报“世界民族音乐”的教学时，陈自明教授赠送“柬埔寨民间歌舞”的影碟给他。朱海鹰教授如获珍宝，这些民间歌舞专辑里有“芦笙歌舞”、“孔雀舞”、“动物舞”、“采摘水果”、“纺织姑娘”、“象脚鼓舞”等，也让笔者了解到柬埔寨传统民族歌舞的发展概况。

综上所述在研究民族的歌舞文化时，假若将柬埔寨歌舞与越南的歌舞进行比较，会更清晰地看到：柬埔寨与越南有数百公里的边境线，不仅有些民族跨境而居，文化上也有一些相似的成分，但越南的民间文化，因其历史中一直受中国的影响，尤其中国明朝时期的歌舞，很受越南宫廷艺人的喜爱，并效仿明朝的宫廷乐舞，也因此，越南的传统歌舞中包含有许多汉文化的成分。柬埔寨大约在公元8世纪之前就已接受了印度的文化，尤其宗教的文化艺术，无论是动的还是静的，都受到印度艺术的深刻影响。然而，这仅是其文化发展过程中的一部分。柬埔寨的传统歌舞，乃是在汲取外界优秀文化的同时，融会本国各民族的文化形成的具有自己民族独特风格的艺术。

思考题：

1.（论述题）柬埔寨文化史给人类留下哪些思考？（希望能站在高处看问题——宏观。可从吴哥王朝的高层官僚腐败，导致国家的灭亡，艺术家被侵略者掳掠等问题去分析。）

2.（简述题）柬埔寨音乐有何特点？（请从细小的歌舞表演入手——微观。可与云南的民族歌舞进行对比。）

3.（比较题）柬埔寨与越南的民间歌舞有何区别？

4.（选择题）柬埔寨乐队常用（　　）、（　　）、（　　）等乐器。

A. 弯琴　　B. 鳄鱼琴　　C. 独弦琴　　D. 高音二胡

E. 低音围锣　　F. 曼多林琴

5.（填空题）柬埔寨有_____、_____、_____等乐队。

6.（简述题）泰柬战争史有哪些现象值得思考？

---

① 参看姚楠主编《东南亚历史词典》，第48页，上海辞书出版社，1995。

第三节　老挝音乐

老挝（The Lao People's Democratic Republic）地处中南半岛东部，是东南亚唯一不靠海的内陆国家。老挝与中国、越南、柬埔寨、泰国和缅甸接壤，文化上在与周边国家的接触中相互学习，互相影响。

1990～1991年，笔者曾与云南艺术学院民族艺术研究所所长李靖寰老师和同事们到西双版纳参加“傣族文化研讨会”，有幸出境到老挝的边城去游览。

笔者在出边境、参观佛塔庙宇、逛商场等活动中接触了老挝的主体民族——佬族（寮族）。由于笔者在知青时期的10余年时间里，曾在缅甸学了点掸语，也在德宏、西双版纳与我国的傣族交流过语言方面的问题。也因此，笔者在与老挝的佬族接触中也就能够听懂他们的少部分语言。

佬族与缅甸的掸族、泰国的泰人、越南的泰族、中国云南的傣族有密切的血缘关系，他们之间的语言、文化、宗教、习俗、节日等有很多相似或相同的文化，也由于他们均属汉藏语系壮侗语族，佬族语言与西双版纳的傣族语言也比较接近。老挝的佬族与泰国的泰人虽有许多支系，却属同血缘民族。老挝境内的其他民族还有汉藏语系的苗族、瑶族、藏缅语族哈尼人、拉祜族和南亚语系的孟高棉语族民族等①。

有关老挝坎坷的历史前面章节已谈过，这里不再重复了。历史错综复杂，老挝的民族音乐能否按正常规律去发展呢？笔者带着这些疑问进入老挝民族音乐的探研。

一、传统音乐

1. 传统民歌

老挝虽经历了复杂又漫长的战乱历史，但在民族的传统文化保护上还是做得很不错，大部分地区的各民族也一直承传着自己民族的文化。

没有与外界交往的海岸线，只有高山密林，使得老挝自古以来，有点不像泰国、柬埔寨、缅甸、越南等国家，能够与外界有广泛的联系。老挝的民族文化也就在这样的自然环境保护下自由自在地生存。其实，老挝并不封闭自己，其人民仍然与周边国家的民族有密切的交往，也因此，无论是现代艺术，还是经济、科

① 参看赵锦元、戴佩丽主编《世界民族通览》，第286～288页，中央民族大学，2000年。

技、教育、社会、文化的发展，老挝并不比周边国家缓慢。正因为有这样紧跟世界形势发展的步伐，老挝的民族音乐文化发展也没落在其他国家的后面。

在传统文化的承传上，老挝的乡村，民歌常以男女对歌的方式进行，这种习俗沿袭了古代男女自由恋爱的求偶形式。

对歌通过诗歌、谚语来明喻、暗喻各自的爱情。其相似的传统音乐曲调有两种类型："刃"（Lam，在老挝南部）和"咔"（Khap，在老挝中北部）；歌的内容很广，虽以谈情说爱为主，也谈历史、地理、佛教等许多问题；对歌时，还有乐器给歌手们伴奏。

"刃"又分八个流派："刃斯坦东"（Lam sithandone）、"刃松"（Lam som）、"刃萨拉汪"（Lam saravane）、"刃班所克"（Lam ban xok）等。

"咔"也分有五个流派："咔岗"（Khap ngeum）、"咔蓬"（Khap phouan）、"咔散挪"（Khap sam neua）等；每个流派都以当地土语来唱述。由于老挝民族有太多的支系，地方语音、语调会有差别，因此，不同地区、不同流派的"刃"和"咔"，在音调、节奏、风格，以及乐器的使用上会有点区别，也有各自的特点[1]。

老挝音乐的音阶、音律、调式等，与泰国、柬埔寨和中国云南傣族地区的音乐有悠远的文化联系，它们同样受佛教文化的影响，在音乐与民间的歌舞文化上，会有一部分文化与周边国家相似。

老挝的声乐和民间音乐的律制接近于五度相生律，但乐器和器乐曲也使用七声音阶。靠近泰国东北部的"凯恩"（Khean，一种笙管乐器）笙曲常用两种五声音阶的调式：一种称"伞"（San），它很准确地奏出 G－A－C－D－E；另一种为 A－C－D－E－G，称"闹"（Nyao）[2]。

2.20 世纪流传的民歌

20 世纪中期，老挝流传较广的民歌有"寮·彭"（Lao phene）、"巴希"（Baci）等曲子。"寮·彭"既是一首独奏曲，也是一首民间舞曲，并且经常出现在迎接客人、外宾等场合，由女演员独舞或集体舞蹈[3]。它的音乐轻松、欢快。见"寮·彭"谱例（谱例 19）。

---

[1] 参看 *The new grove dictionary of music and musicians.* Edited by Stanley Sadie, pp. 258－265 Laos, 1990.

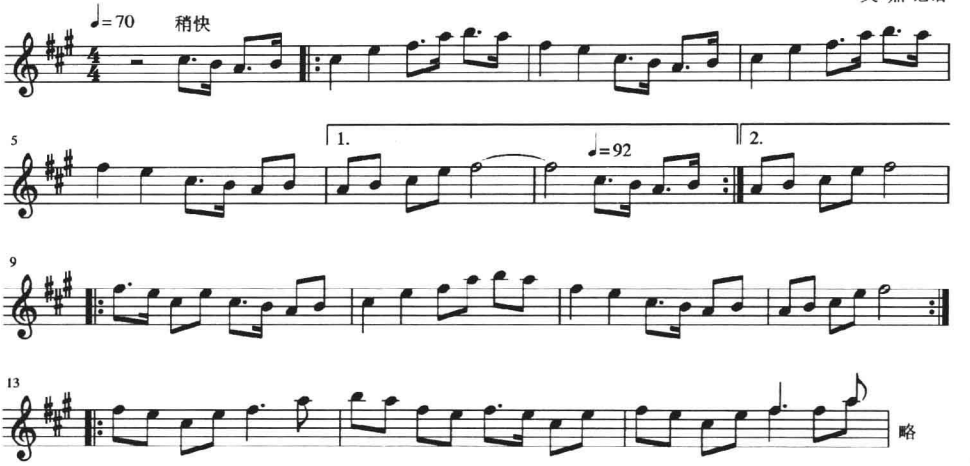
[2] 参看 *The new grove dictionary of music and musicians.* Edited by Stanley Sadie, pp. 258～265 Laos, 1990.

[3] 参看［日］关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，第 294～296 页，上海音乐出版社，1997 年

谱例 19

寮·彭

关鼎记谱



取自：[日] 关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，上海音乐出版社，1997 年。

“巴希”是一种带有民族宗教色彩的仪式性歌曲，不同的仪式有不同称呼的“巴希”，如“新年巴希”、“结婚巴希”、“旅行巴希”、“雨季巴希”等都根据仪式的需求祈祷繁荣、昌盛、幸福、长寿等。关鼎所著的《亚洲各国民歌》中收集了一首名为“雨季巴希”① 的演奏谱，谱例里完整地记录了“凯恩”笙与大小两面鼓、小饶钹“金”（Sing）的演奏。

这两首歌因其流传面较广而具有一定的代表性，同时，可从中了解到老挝部分民歌的旋律一般在 1 ~ 3 度间上下推进，偶尔会出现 4 ~ 7 度，甚至 9 度的跳跃或下滑，却很快就回到缓波式的旋律运行中，这与老挝人民生活的地理环境，与周边国家的文化交往，以及自身的习俗、审美、语言、佛教文化背景等有一定的关联。

此外，“排笙歌舞”在老挝北部的山区民间盛行。该歌舞一般在节日的夜晚表演，人们点燃起篝火，聚集在一起围成圆圈，悠闲自在地一边吹奏排笙，一边唱歌跳舞。

20 世纪的老挝，因经历数十年的战乱，人民的生活比较贫穷，但他们很会享受大自然给予他们舒适又美丽的环境。从影碟 Tropical Beat Australian Filne Finance. “热带韵律”中可以看到，老挝的民间艺人悠闲自得地吹奏排笙，用歌舞

---

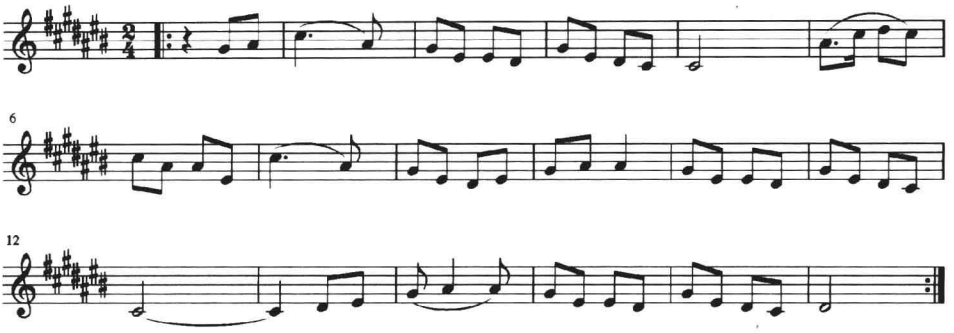
① 参看 [日] 关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，第 294 ~ 300 页，上海音乐出版社，1997 年。

来抒发他们美好生活的情景。见谱例20“排笙歌舞”的一小段。

谱例20

排笙歌舞

老挝民歌



二、古典音乐

1. 古典音乐的保护

老挝的古典音乐，据说在20世纪中期仍然属于宫廷才能欣赏到的音乐。20世纪中末，老挝艺术学校在老挝首都万象创建，培养了许多音乐家、歌手、舞蹈家和演员。之后，老挝共产党统治时期，古典音乐被认为是封建王朝的颓废文化而遭受禁止。大约在1990年，古典音乐才又恢复其老挝音乐的象征和地位。1992年，老挝艺术学校改为国民音乐舞蹈学校①。21世纪，世界各国民族文化保护意识逐渐加强，老挝也必定会对本国古典歌舞的教育更加重视。

2. 乐器与乐队

老挝的民间音乐以笙为主，有时笙可配合两弦胡琴（类似二胡）、四弦琴（类似曼多林）为歌手伴奏。

古典音乐将乐器分为四类：

（1）“提特”（Tit），弹奏弦鸣乐器，一种造型类似曼多林的乐器，老挝语称“卡恰皮”（kachappi），有四弦；

（2）“稀”（Si），擦奏弦鸣乐器，与中国二胡相似的两弦胡琴，其共鸣体有椰壳和木制圆筒形等，老挝语称“索”（So）；

（3）“提”（Ti），打击乐器，有竹排琴（Lanat ek）、高音木琴、低音木琴（Lanat thoum）、高音围锣（Khong vong noi）、低音围锣（Khong vong nyai）；

---

① 参看 *The new grove dictionary of music and musicians.* Edited by Stanley Sadie , Laos, pp. 258 – 265, London, 1990.

（4）“帕喔”（Pao），气鸣乐器，有竖笛（Khoui）、巴乌（Pi louang）、芦笙（Pi kaeo）、“凯恩”（Khean）排笙等乐器。

“凯恩”排笙在老挝属于全国城乡普及面最广的乐器，也属老挝的代表性乐器。常见的笙有14、16管排成两排的，其余还有6管、10管、18管笙。

16管笙的音域为两个八度，由a到a″。

右边音孔为a－c′－g′－a′－b′－d″－e″－a″；

左边的音孔为c″－b－d″－e′－f′－g′－f″－g″。

前面章节中笔者曾提到柬埔寨、泰国、老挝有比较相似的音乐文化体系。他们同样使用七平均律、使用相似的乐器、相似的两种乐队名称等。但老挝毕竟是一个多民族国家，文化上也不可避免会存在一些差异，就传统乐队来看，柬埔寨、泰国的三种乐队，老挝只有其中的两种，并在不同地区里又有不同的称呼：

“皮帕特”（Piphat）乐队，或称“舍朴奈”（Sep nyai）乐队，由竹排琴、围锣、芦笙、鼓和小钹组成；

“马何里”（Maholi）乐队，或称“舍朴诺依”（Sep noi）乐队，属混合型乐队，由旋律性打击乐器竹排琴、围锣以及两弦胡琴、笛子和节奏性打击乐器组成，“凯恩”笙有时也加入这一乐队里①。

3. 古典音乐特征

老挝古典音乐的音律、调式、节奏等与老挝的传统音乐有密切的联系，乐曲基本上是2/4、4/4拍，但古典音乐似乎没有西方音乐学里的节拍概念，乐队里负责节拍敲击的只有一个小钹，而小钹在乐谱的每一节拍里只敲一下，也就是说，小钹只负责敲击弱拍，强拍属停顿现象，整首乐曲也就由小钹循环重复着弱拍的敲击。老挝音乐的板式大致有三种：第一种叫“洒伞”（Sam san），第二种称“宋伞”（Song san），第三种叫“伞底噢”（San dio）。请看下表，此表中的符号：+表示击小钹，O表示小钹休止。

老挝音乐的板式②

第一种	0	+	0	+
第二种	0　+	0　+	0　+	0　+
第三种	0　+　0　+	0　+　0　+	0　+　0　+	0　+　0　+

① 参看 *The new grove dictionary of music and musicians.* Edited by Stanley Sadie , Laos, pp. 258－265, London, 1990.

② 参看 *The new grove dictionary of music and musicians.* Edited by Stanley Sadie , Laos, pp. 258－265, London, 1990.

从理论上看，就上表所述的老挝古典音乐板式来说，其弱拍是在后。也就是说，老挝音乐区别于泰国、柬埔寨等国家，其节奏的强拍应在前，弱拍在后。

4. 古典音乐分类

老挝将古典音乐作品分为三类：

（1）“拉可萨那轰龙”（Laksana homlong）属重要的、庄严的作品，也包括古典器乐曲、组曲、序曲，以及“皮帕特”乐队在举行仪式、典礼中演奏的乐曲和为戏剧进行伴奏的乐曲；

（2）“拉可萨那某森”（Laksana moun seun）是娱乐性的旋律优美欢快的歌曲，“马何里”乐队常为这类乐曲伴奏；

（3）“拉可萨那叟克沙欧”（Laksana sok sao）属哀歌，包括丧葬仪式时唱述的各种歌曲①。

三、民间歌舞及木偶戏

老挝音乐也常与舞蹈一同表现，无论是民间舞蹈、古典舞、宫廷舞还是戏剧等都离不开音乐。老挝民间久盛不衰的歌舞有：

1. 占芭花灯舞

占芭花灯多呈白色、黄色和粉红色，上面绘有祝福的文字或图案。表演在热烈的气氛中进行，他们边歌边舞，人数可由数十人增加到数百人不定，歌词多为歌颂、祝福的内容。占芭花灯歌舞原属宫廷舞蹈，是宫廷举行庆祝晚会时，艺人们向国王及大臣们表示祝福的歌舞。约在20世纪30年代后，占芭花灯歌舞传入民间，如今成为老挝民间最大型的集体歌舞晚会②。

2. 南旺舞

南旺舞虽来自泰国，也以舞蹈表现为主，但老挝的南旺舞已将自己民族的歌舞文化融会进去了，并且按地区的不同，南旺舞的舞姿和伴唱的歌曲也有所区别。

3. 其他歌舞

老挝民间还有一男一女合演的小歌剧，主题亦多取材佛经和传说，表现侠义与爱情。民间常见歌舞还有芦笙舞、象脚鼓舞、射箭舞、捕鱼舞、孔雀舞、舂米舞、打谷舞以及各民族民间舞蹈等，都需用鼓、钹等打击乐器敲击歌舞，有时要

---

① 参看 *The new grove dictionary of music and musicians.* Edited by Stanley Sadie , Laos, pp. 258 – 265, London, 1990.

② 参看申旭、马树洪编著《当代老挝》，第265～266页，四川人民出版社，1992年。

用笙、笛、金属口簧等乐器为之伴奏歌舞[1]。

4. 木偶戏

老挝语称木偶戏为“依帕可”（Ipok），其内容源于佛教故事和老挝的民间传说，伴奏乐器包括竹排琴、围锣、双面鼓、镲、竹制的拍板等。木偶戏的音乐包括器乐和声乐两部分，声乐部分又分“卡菩通”（Khap thum，有器乐伴奏的唱腔）和“安南斯”（An nangsu，无乐器伴奏的唱腔）两类。“卡菩通”相当于中国戏曲中的唱腔，“安南斯”的原意是“朗诵”，和中国戏曲中的“念”相似。木偶戏的唱腔有帮腔，观众有时也参加帮腔，气氛十分热烈。演木偶戏前要设祭坛，摆上供物祭拜神灵，演完之后也要举行仪式[2]。

5. 说唱艺术

“摩拉姆”（Molam）是老挝的说唱艺术，在语言声调的基础上说唱，老挝人称之为“拉姆”，“摩”是“专家”的意思。“摩拉姆”原是对说唱艺人的尊称，后来逐渐演变为这种艺术形式的名称。

“摩拉姆”是老挝人举行佛教庆典和婚礼仪式时不可缺少的组成部分，其内容包括佛教故事、民间传说、有关爱情的诗歌问答和有关社会习俗的各种规范等。“摩拉姆”有两种不同的演唱形式，其中的“拉姆堂尧”（lam tang yao）采用“尧”调式（用 la 、do 、re 、mi 、sol 五声，和中国音乐中的羽调式近似），节奏自由，节拍形式为散板；“拉姆堂散”（Lam tang san）则采用“散”调式（用 sol、la、do、re、mi 五声，和中国音乐中的徵调式近似），节奏规整，节拍形式为有板。

“摩拉姆”一般用老挝笙伴奏。老挝北部的泰卢族称“摩拉姆”为“恰卡扑”（Chang khap），形式和中国傣族的说唱艺术“赞哈”基本相同[3]。

6. 有祭祀含义的歌曲

祭祀在亚洲的农耕民族文化里极为普遍，老挝琅勃拉邦（Luang Prabang）的“划船竞赛歌”仍包含着浓厚的祭祀内容。见谱例 21“划船竞赛歌”[4]。

---

① 参看楼宇烈主编《东方文化大观》，第 916 ~ 918 页，安徽人民出版社，1996 年；另见申旭、马树洪编著《当代老挝》，第 265 ~ 266 页，四川人民出版社，1992 年。

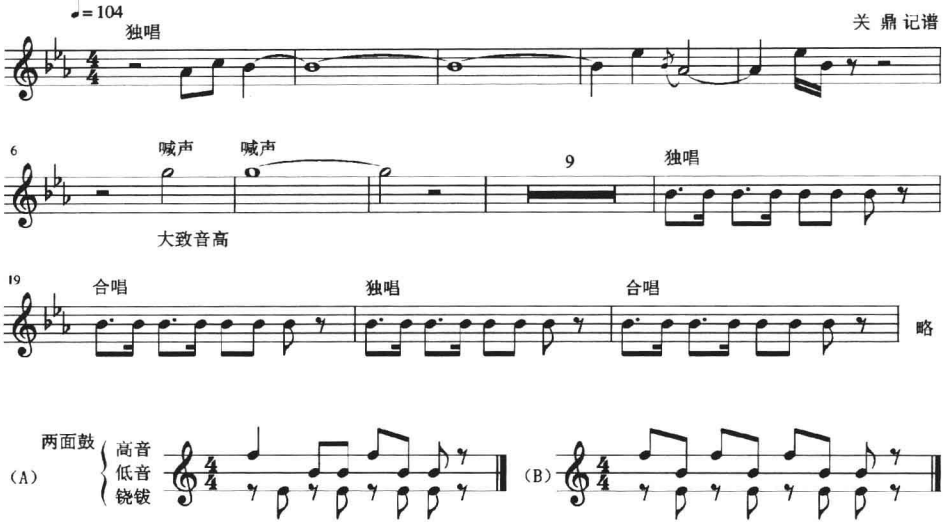
② 参看杜亚雄教授《世界民族音乐·老挝》，电脑教材，2006 年。

③ 参看杜亚雄教授《世界民族音乐·老挝》，电脑教材，2006 年。

④ ［日］关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译：《亚洲各国民歌》，第 294 ~ 300 页，上海音乐出版社，1997 年。

谱例 21

划船竞赛歌



四、传统音乐的保护与发展

21 世纪，老挝政府逐渐加大对教育与科研的重视。老挝首都万象有国民音乐舞蹈学校（老挝艺术学校）、敦迪艺术学校；科研机构有文学艺术和语言研究院，负责研究老挝的语言、文字、文学、艺术等；在万象市蓬坦有老挝中央歌舞团、老挝中央艺术团；在万象市夸巴隆路有万象大剧院，在万象市农銮有万象艺术剧院等①。这些学校、科研机构、文艺团体等对老挝传统音乐的保护和发展，将会起到越来越重要的作用。

随着旅游业的发展，老挝的传统歌舞不仅在民间传播，也在各名胜古迹景点里为游客表演，使本国的民族文化得到承传，游客也可从中了解到老挝的民族文化。

综上所述，从上述音乐文化的表现中可以看到，老挝音乐与泰国、柬埔寨音乐，虽在大体上同属一个音乐体系，但又不完全是一样的文化。其乐队的名称以及乐器的组合虽很相似，也还是有区别。老挝的“皮帕特”乐队里有芦笙，其“马何里”乐队里还增加了“凯恩”笙的使用。老挝音乐的节奏、节拍强弱也与泰国有区别，其强拍在前，弱拍在后。这些差异，有可能是受西方音乐理论的影响，或与中国傣族一样一直承传着自己民族的古老传统，使其音乐的节拍上区别

① 参看申旭、马树洪编著《当代老挝》，第 276、391、392 页，四川人民出版社，1992 年。

于泰国、缅甸、柬埔寨等国家。也许，在音乐演奏的过程中，文化上的微小差异也不是那么的明显，却还是说明老挝音乐的具体表现与泰国音乐存在差别，尤其在民族民间音乐的表演上。居住于不同地理环境的同一民族，也会因地区文化背景的影响，产生不同的文化，何况是一个多民族国家呢？

因此，老挝与泰国的主体民族虽同属一个语系、语族、语支，但地理环境、社会制度、历史和文化的发展并不完全相同。正因上述差异导致不同地区的民族音乐在具体的表现上会存在不同的文化表现。

思考题：

1.（简述题）请说出哪一种乐器是老挝最具代表性的文化？

2.（选择题）老挝音乐的节奏表现是（　　）。

A. 前弱后强　　B. 前强后弱　　C. 强弱弱

3.（论述题）柬埔寨、泰国和老挝的音乐体系相似却又有区别，请说出其区别点及为什么会有区别。

4.（比较题）老挝乐队与印度尼西亚乐队使用的乐器有哪些区别？

第四节　泰国的乐舞文化

一、概　述

关于泰国（Thailand）的历史，笔者已在第一篇的各国简史部分作了介绍，并将泰国与缅甸的语言、服饰、歌舞等传统文化差异进行了对比、分析，并解释了两国民族文化相互吸收却又存在区别的原因。以下笔者试将泰国音乐文化的发展划分出若干阶段来进行探讨。

（1）林阳、金邻、堕罗钵底（Devaravati）等古国（公元3～13世纪）。据中国史书记载，公元3世纪前，有林阳、金邻等国家建立于湄南河盆地。6世纪后，孟人在湄南河下游建立了堕罗钵底国，中国史籍称之为“堕和罗”、“投和”。据唐代《通典》的记载，投和国“有佛道，有学校，文字与中夏不同。讯其耆老，云：王无姓，名齐杖摩。其屋以草覆之。王所坐塔，圆以佛塔，以金饰

之，门皆东开，坐亦向东"①。蒙古人种大约在5000年前向南迁徙，并逐渐与原住民融合。

9～13世纪，柬埔寨的高棉人建立的吴哥王朝——高棉帝国依靠其强大势力征服了堕罗钵底国，致使湄南河流域的大部分土地成为高棉帝国的属地。由于高棉帝国笃信印度教与佛教，因此，高棉帝国统治的庞大区域里，印度文化艺术得到广泛传播。

根据历史与史料的点滴线索，13世纪以前的泰国音乐，属于多种风格的多元文化发展阶段，既有泰族的，也有高棉人的，还有海上帝国——室利佛逝（Sriwijaya，中心地在印度尼西亚）和邻邦马来西亚与缅甸等国文化的传播、混融发展期。

（2）素可泰（Sukhothai）王国时期（公元13～14世纪）。公元13世纪，吴哥王国渐渐衰微。公元1238年，原隶属吴哥王国的邦央泰族首领坤·邦克郎刀联合了孟叻的泰族首领坤·帕孟，乘吴哥王国势力削弱之机，攻克吴哥王国，并在泰北建立了以泰族为主体的素可泰王国。邦克朗刀成为这个新兴王国的第一任统治者。素可泰王国建立后，很快向四周扩张。到坤兰甘亨国王统治时期（1275～1317年），素可泰王国已成为中南半岛上的一个强国②。中国元朝周达观所撰的《真腊风土记》中提到暹罗国，即泰国的旧称。

素可泰是泰国第一个由泰族建立的国家。素可泰也被视为"泰族文明的摇篮"。因此，泰族作为素可泰王国的主体民族，其文化包括音乐等表演艺术，会得到泰族艺术家的大力弘扬。同时也必须看到，坤兰甘亨国王倡导佛教，兴建佛塔寺庙，使这时的泰文化发展会汲取一些印度的文化，或在融合外界的先进艺术中发展自己的舞乐文化。

（3）阿瑜陀耶（Ayuthaya）王朝（公元14～18世纪）。1349年，当泰国北部的素可泰王国衰微时，湄南河下游的素攀太守乌通在周围扩张势力，他率领人马到阿瑜陀耶，在那里兴建城池，宣布脱离素可泰，建立阿瑜陀耶王国，乌通王尊号帕·拉玛铁菩提王③。阿瑜陀耶王朝建立后，迅速征服了湄南河中下游部分地区，柬埔寨成了阿瑜陀耶的附属国。其势力远达马来半岛南端的马六甲，成为中南半岛上的强国。这里需要注意的是，14世纪，当阿瑜陀耶战胜柬埔寨的吴哥王朝时，几乎将吴哥的宫廷艺人全部俘虏到了阿瑜陀耶。笔者在上篇第五章第

---

① 参看［唐］杜佑著《通典》，第2669页，岳麓书社，1995年；［日］*The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southeast Asia.* Editor Fujii Tomoaki，1989.

② 参看朱振明著《当代泰国》，第105～107页，四川人民出版社，1992年。

③ 参看田禾编著《列国志·泰国》，第85～89页，社会科学文献出版社，2005年。

一节里谈到过这个问题。由于吴哥艺术是当时东南亚最耀眼的先进文化，因此，战败国柬埔寨的强文化与战胜国泰国的弱文化碰撞的结果是柬埔寨艺术成为更受泰国人民喜爱的时尚文化。泰国与柬埔寨的古典音乐之所以成为同一种音乐体系，很有可能，也很有条件在这时形成。

（4）曼谷（Krung Bangkok）王朝（公元18世纪～现代）。16～18世纪是中南半岛战乱频繁时期。缅甸国王莽应龙从1549年起大举进攻阿瑜陀耶。缅甸于1767年占领了阿瑜陀耶城，阿瑜陀耶王朝历经417年后灭亡。数月后，郑信王击败缅甸侵略军，建立了吞武里王朝。但不久，郑信王不幸驾崩，曼谷王朝（1782至今）兴起。

泰国的文化艺术，在经历复杂的各民族文化融合发展后逐渐形成为一整套完整的属于本国民族的艺术体系。其文化体系的形成既有中印及周边国家文化的成分，又区别于其他国家的文化。他们是按自己民族的审美观去创作、继承、发展，成为一种具有独特风格的泰国艺术。今天，泰国向人们展示的乐舞，除古典歌舞、宫廷舞乐、传统音乐舞蹈、民族乐舞外，还有现代流行音乐和诸多时髦文化。由于泰国一直保持着对本国传统艺术的重视，并且视歌舞艺术的发展为国家繁荣的象征，艺术家在泰国的历史中也一直享有较高的社会地位。

普密蓬·阿杜德国王不仅是画家、摄影家，也是一位音乐家。他借助西方音乐与泰国音乐的融合，创作了一些歌曲，如《雨丝》等。他因自己的突出贡献获得了奥地利音乐学院授予的音乐博士学位①。

泰国在传统音乐、舞蹈、舞剧以及绘画等艺术方面的教育，有皇家艺术学院、清迈市艺术学院、南邦如诺大学艺术学院等学校传授古典、传统音乐舞蹈方面的课程②。

笔者到泰国时，亲眼目睹泰国古典乐舞和传统民歌在现代社会中不仅在接待外宾、客人等场合中能见到，许多节日、宗教庆典、旅游景点及有些街道上，也能看到一些临时搭建的戏台，有民间艺人在表演泰国歌舞。泰国在传统文化保护上的有些举措，虽不算是大动作，却能对本国民间艺术的发展起到很好的作用。

---

① 参看戚盛中著《泰国》，第50～51页，世界知识出版社，1996年。
② 参看汤耶碧著《泰国舞蹈艺术》，第29页，云南美术出版社，1998年。

二、宫廷乐舞与古典音乐

泰国古典音乐和宫廷乐舞因曾受柬埔寨吴哥王朝艺术的影响，是一种非常注重柔雅、缓慢展现舞姿风格的艺术。大约16世纪，泰国的舞剧又进一步得到重视而迅速发展，也逐渐传播到缅甸、老挝等国家。但泰国音乐似乎不如它的舞剧有影响力。宫廷舞剧虽需要音乐伴奏，但音乐在其舞剧中仅属于一种陪衬性艺术。如《拉玛坚》这一取材于印度史诗《罗摩衍那》的舞剧，泰国音乐家经过几百年的创作（16～20世纪），使其乐曲数量达1200多首，在表现内容上又归纳为36类①。舞剧中的音乐是配合剧情里的舞蹈，按喜、怒、哀、乐等情感，及各种礼仪或战争的场面进行演奏。显然，舞剧在泰国的艺术发展中更受重视。

泰国的古典音乐有何特点？笔者想从泰国的乐队说起，泰国有两个乐队与柬埔寨和老挝有相似的名称，其乐器的组合虽不太一样，却应来自同一个母体文化。以下，笔者试将柬埔寨、老挝与泰国相似的两个乐队的名称及乐器的组合等进行排列、对比，便可大致了解这三个国家的乐队有何相似与不同。

柬埔寨乐队有：

（1）“品皮特”（Pin peat）乐队可追溯到吴哥王朝时期，从吴哥寺墙壁上的浮雕里可以了解到当时高棉人的“品皮特”乐队；“品皮特”乐队由笙簧、笛、竹排琴（Roneat ek）、铁排琴（Roneat dek）、锣（Kong）、钹、鼓与歌手组成；该乐队主要为宫廷舞、面具戏、皮影戏和宗教仪式伴奏。

（2）“莫何里”（Mohori）乐队在柬埔寨属比较常见的混合型乐队。它由吹奏乐器、弦乐器和打击乐器等多种乐器组成；“莫何里”乐队喜用于凡俗的场合、宴会等，近代也为民间舞蹈伴奏。

老挝乐队有：

（1）“皮帕特”（Piphat）乐队，或称“舍朴奈”（Sep nyai）乐队，由竹排琴、围锣、芦笙、鼓和小钹组成。

（2）“马何里”（Maholi）乐队，或称“舍朴诺依”（Sep noi）乐队，属混合型乐队，由旋律性打击乐器竹排琴、围锣以及两弦胡琴、笛子和节奏性打击乐器组成，“凯恩”（Khean）笙有时也加入这一乐队里②。

---

① 参看《中国大百科全书》[Z]音乐、舞蹈卷，俞人豪“泰国音乐”633～644页，中国大百科全书出版社，1995年。

② 参看 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Edited by Stanley Sadie Kampuchea, p. 789 ; Laos, pp. 258－265, London, 1980, 1990.

泰国有：

（1）“皮帕特”（Pipat）乐队，是以打击乐器为主的乐队。使用的乐器有皮乃（双簧管）、竹排琴、大围锣、小围锣、铁排琴、小钹、大钹、铿锣、嗒芬鼓、大鼓等，有的乐队还用乌胡，谱例22的英文乐器名称里还有Marimba木排琴。

（2）“马何里”（Mahori）乐队，以管弦乐器为主，再加上述打击乐器组成。

（3）“库朗塞”（Kruang sai）乐队，由乌胡、都旺胡、三弦胡、鳄鱼琴等弦乐器和竖笛、大竖笛、钹、大锣、通鼓、手鼓、小钹等打击乐器组成。

从以上三个国家的乐队称呼看：柬埔寨的“品皮特”乐队与老挝的“皮帕特”乐队和泰国的“皮帕特”乐队，柬埔寨的“莫何里”乐队与老挝的“马何里”乐队和泰国的“马何里”乐队等，均属于语言语音上的微小差异，同属一类乐队。最初，这些同名乐队的乐器组合是一样的，或比较相似，但随着各国的文化发展，也就逐渐产生差异，时间越久差别会更加的明显。请看泰国乐队演奏的*SUITE SOLENNELLE*（《苏特索棱呐勒》）谱例（谱例22）。

从泰国古典器乐曲*SUITE SOLENNELLE*中已大致了解到泰国古典音乐的风格与特点：它由皮乃（双簧管）、大围锣演奏主旋律；其他乐器则分快速移动变奏和慢速移动变奏，但又很有规则，在每小节的强拍（泰国音乐的弱拍在前强拍在后），几乎所有乐器都要先回到一个骨干音上，然后再作变化；器乐曲的织体也没有采用西方的和声学，而是用一种支声体的多声音乐①；其中竹排琴使用平行八度演奏法（民间的铁排琴也用这一演奏法，其两根击槌的槌柄上用线相连，可方便演奏平行八度音）。帕臣杜梨严嘎（*Phra chen duriyanga*）收集的这首*SUITE SOLENNELLE*曲②，是由“皮帕特”乐队演奏的乐曲，用于宗教仪式，属于较典型的泰国古典乐曲之一。有的古典器乐曲虽在节奏、旋律、乐器的使用上会有所区别，但其风格仍是围绕主旋律的基础上进行的变奏，形成具有泰国古典器乐曲特点的多声部音乐。

---

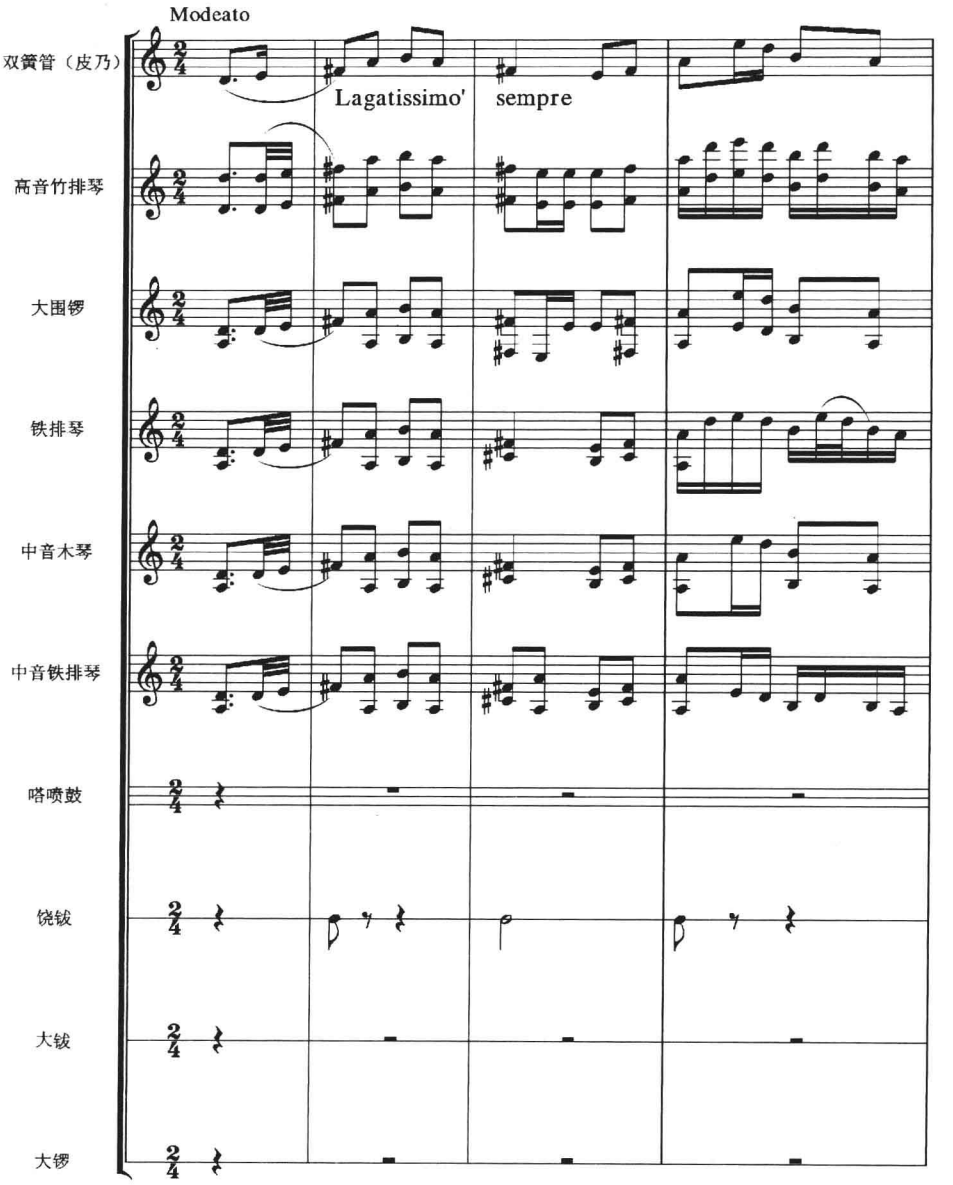
① 参看俞人豪、陈自明著《东方音乐文化》，第119～137页，人民音乐出版社，1995年。文中谱例《排笙》也取自该书；另见*The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Edited by Stanley Sadie，London，1990.

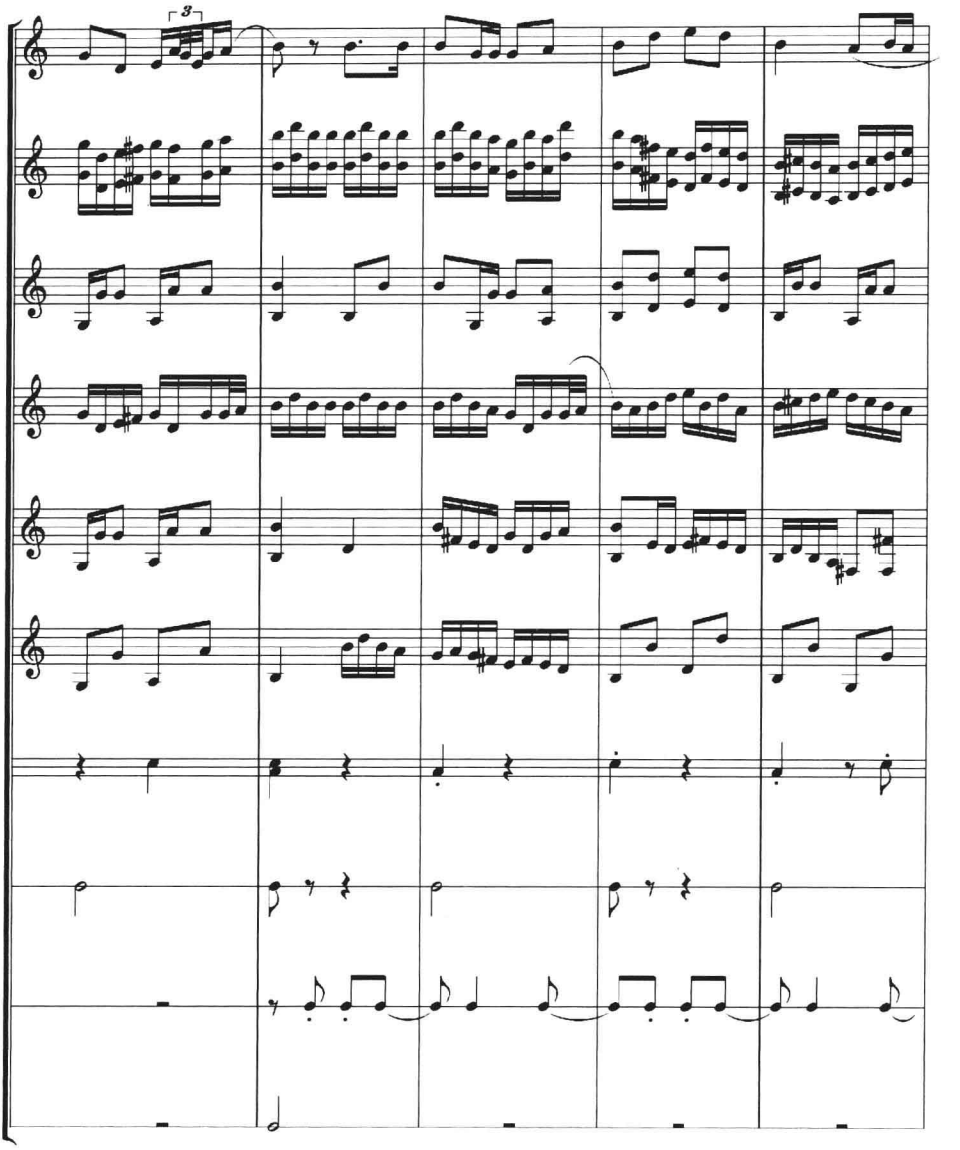
② 参看Phra chen duriyanga. *THAI MUSIC.* Published by The Fine Arts Department Bangkok，Thailand，1968（B. E. 2511）。文中*SUITE*、*SAIYOK*等曲子也取自该书。

谱例 22

SUITE SOLENNELLE

（古典器乐曲）





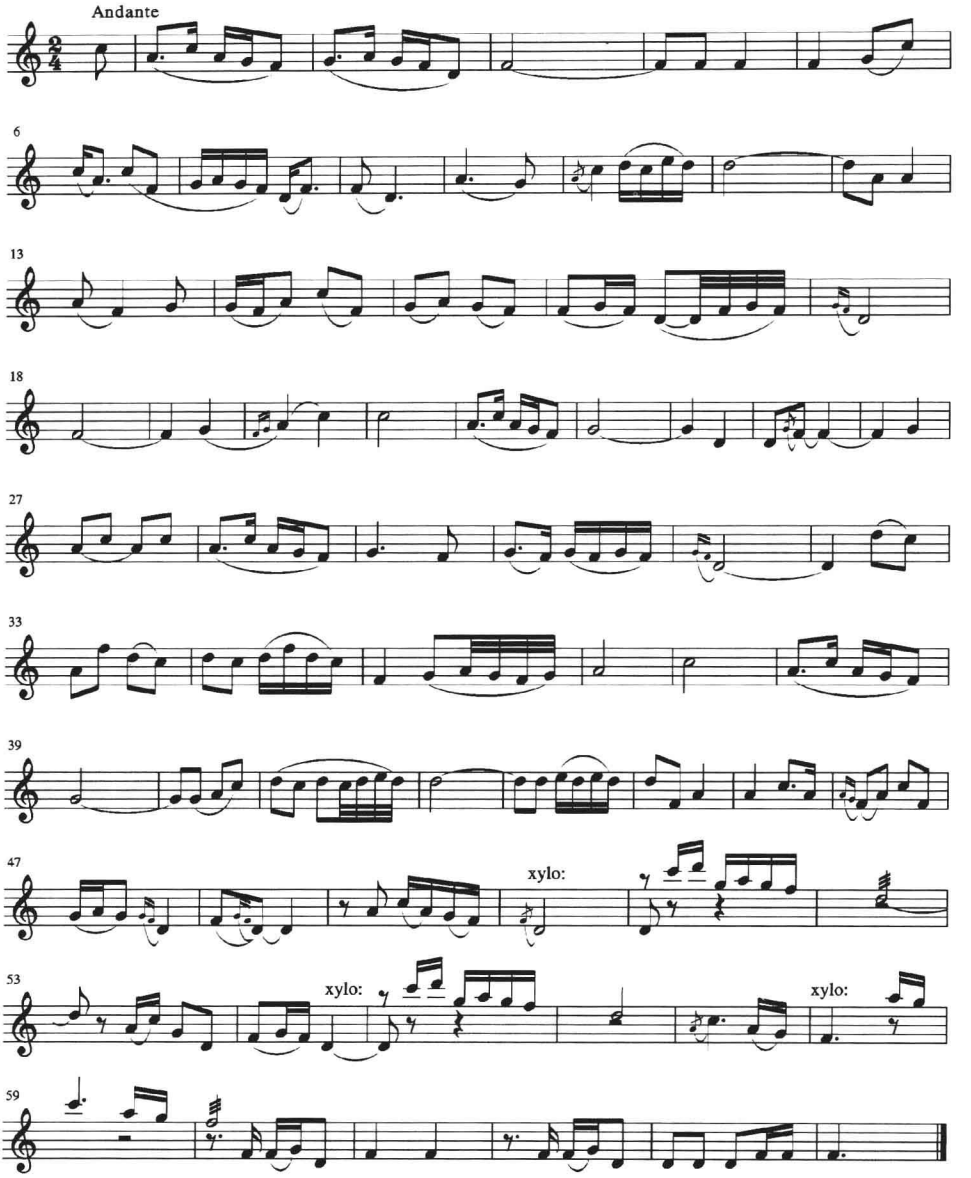
取自：Phra Chen. *THAI MUSIC*. Duriyanga Published by the Fine Arts Department Bangkok Thailand，1968（B. E. 2511）.

另有一首（*SAI－YOK*，见谱例 23）曲子，是高棉音乐的曲调。这首歌曲在泰国民间已流传了很长时间，也属具有不同民族代表性的泰国古典音乐。从这首歌中可以感觉到高棉音乐在泰国不仅有悠久的历史，许多文化已融合于泰国的整个文化艺术中了。请看 *SAI－YOK*（高棉曲调）谱例（谱例 23）。

谱例 23

SAI – YOK

（高棉曲调）



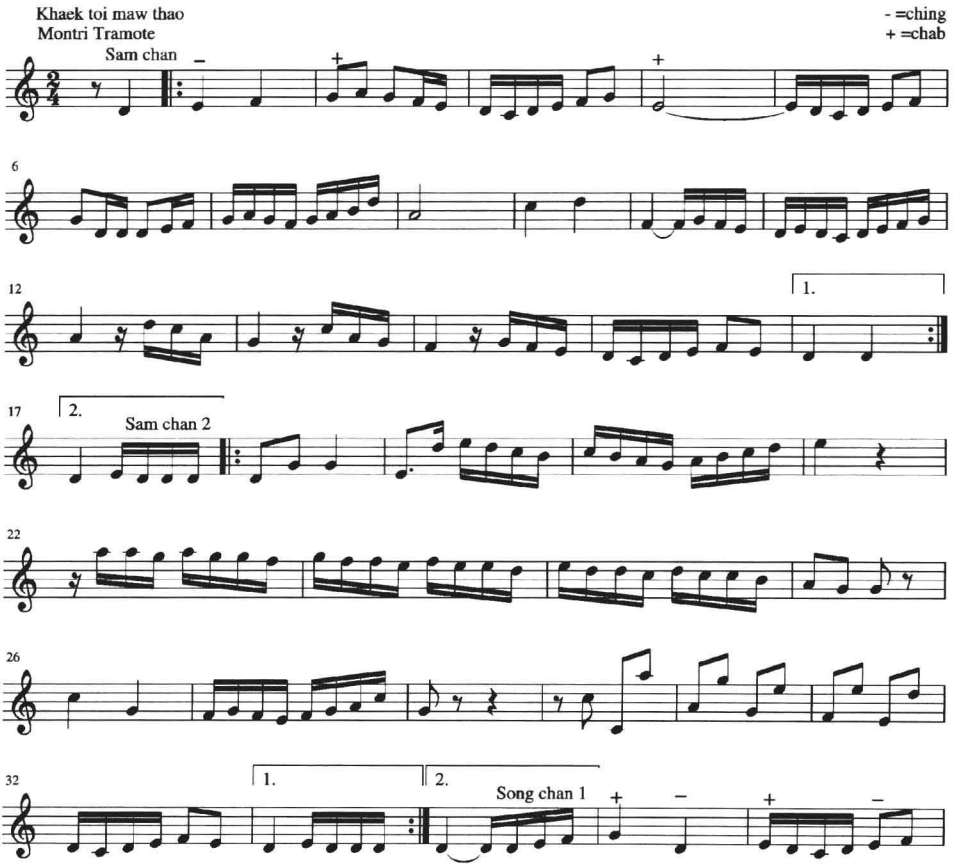
取自：Phra Chen duriyanga. *THAI MUSIC.* Published by The Fine Arts Department Bankok, Thailand, 1968（B. E. 2511）.

在1990年版《新格罗夫音乐与音乐家大词典》（*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*）中有一首古典乐曲，见谱例24《博棱亚》（*Phleng yai*）①。这是一首C宫商调式乐曲，re在这首歌中特别突出，这是泰国音乐的一种风格，即一首乐曲中偏重于某一个音就反复地在整首歌中的各个乐句、乐段中出现。尽管乐曲的每个乐句中会有几个骨干音跟随旋律的起伏、节奏的变换显现，但re作为骨干音之一，会表现得很突出。《博棱亚》是一首含有应答体裁的变奏式乐曲。见谱例24《博棱亚》（*Phleng yai*）。

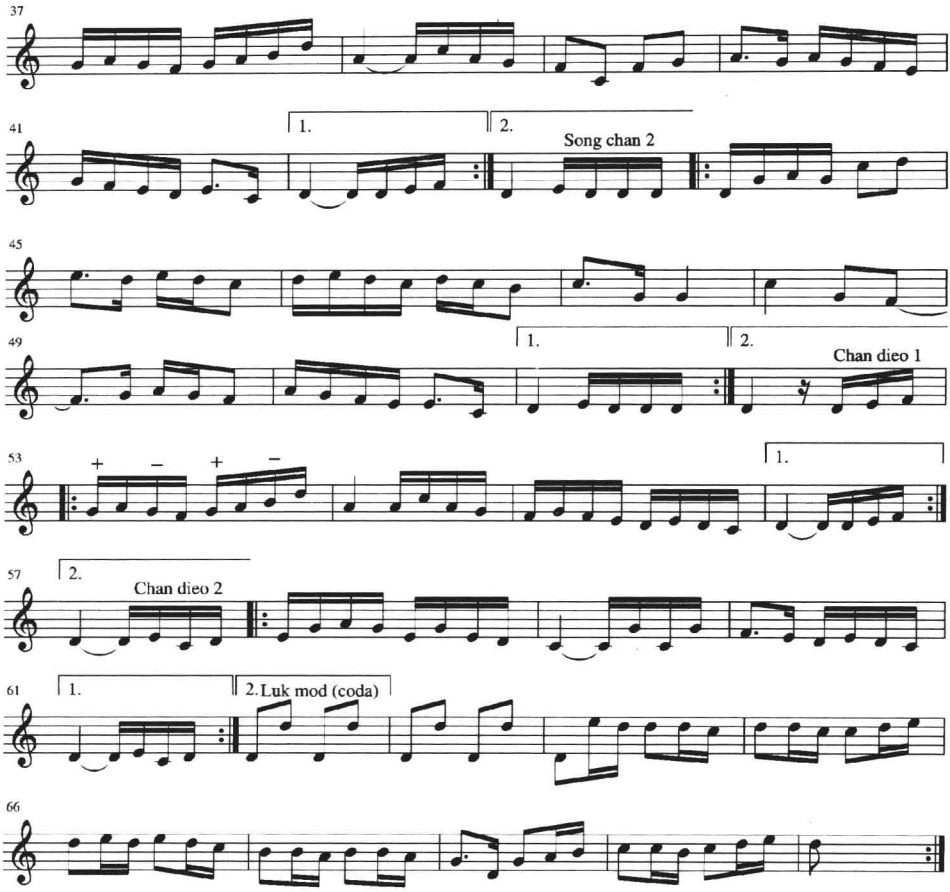
谱例24

Classical music genres Phleng yai

博棱亚



① 参看 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley, Sadie London, 1990.



取自:《新格罗夫音乐与音乐家大词典》(*The New Grove dictionary of music and musicians*). Edited by Stanley, London, 1990.

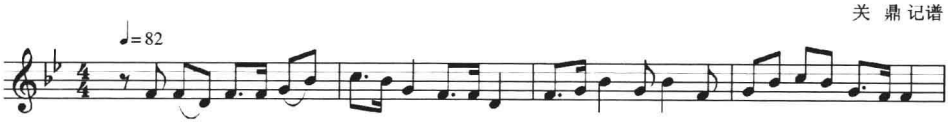
三、民间流传的歌舞

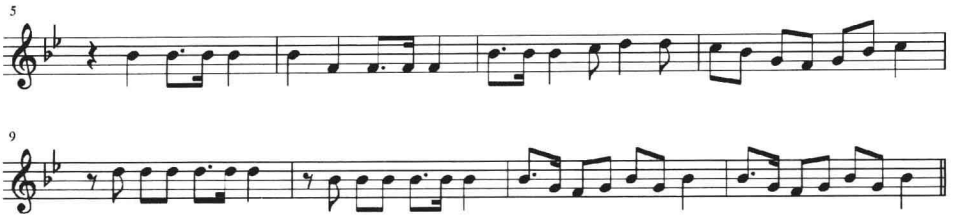
泰国音乐与舞蹈似乎难于分开，其传统文化包括民间音乐，也常和舞蹈配合表演。这里先了解一首泰国民间很受人们喜爱的歌曲，见谱例 25《灯笼流》。

谱例 25

灯笼流

关 鼎 记谱





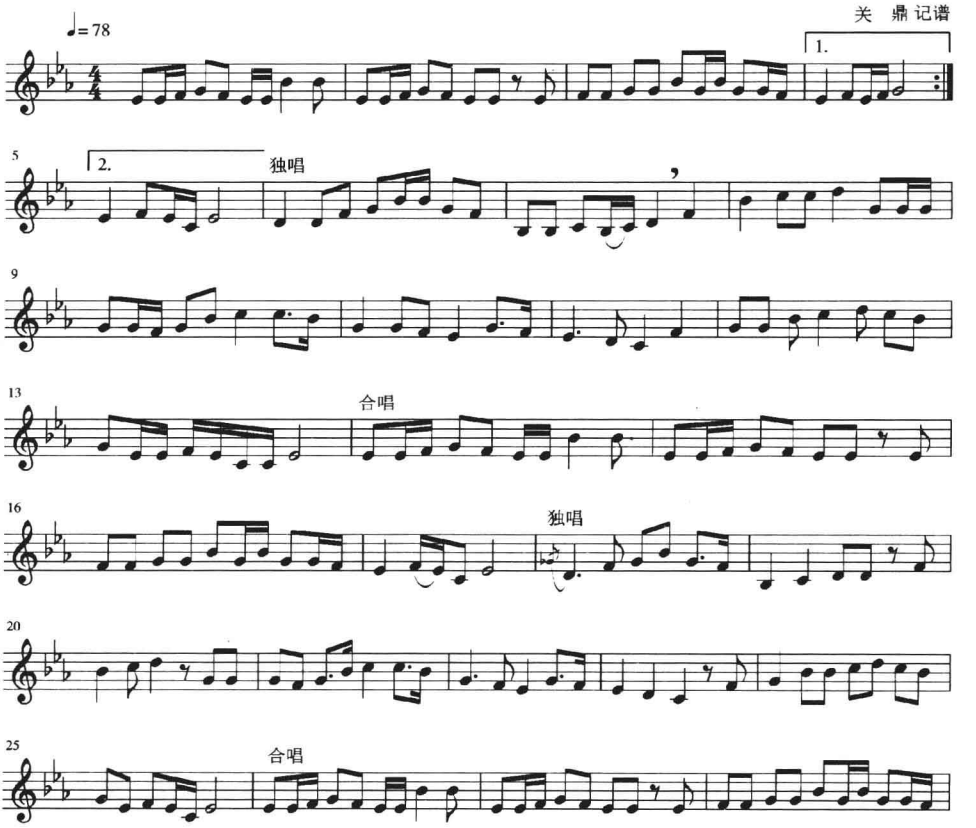
取自：[日] 关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，上海音乐出版社，1997 年。

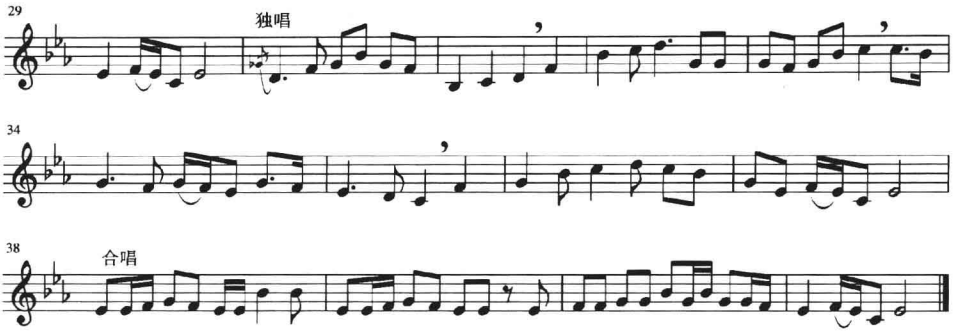
泰国人民是一个能歌善舞的民族，其民间歌舞文化也非常的丰富，不仅有孩子们唱的儿歌及《催眠曲》，还有许许多多有趣的说唱文化和人人都会跳的并传播到周边国家的著名歌舞——《南旺舞》（教学有影碟资料）。

以农业为主的泰国，必定会有不少关于农耕的歌曲，以下是一首泰国全国民间广泛传唱的农耕歌曲，见谱例 26《割稻子》。

谱例 26

割稻子





取自：[日] 关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，上海音乐出版社，1997 年。

泰国是一个多民族国家，不同民族的歌舞文化也很有特点，也因此，在语言上不仅南北泰语有区别，传统民间歌舞也大致可分为四大部分：北部、东北部、中部、南部。

1. 北部较流行的歌乐

《绍歌》、《排笙》，这类歌乐常出现在节庆日或各种集会上。

泰国北部的《绍歌》是以男女对歌方式进行表演的情歌，这种表演方式在中国西南各民族地区并不少见，尤其在节日里，各地的民族青年都很喜欢用这种对歌的方式与异性进行智力、感情上的试探，以此来寻找心上人。

民族文化的传播有其发展的规则，每一种文化母体，传播到另一个民族地区就难免会产生变化，尤其是会动的表演艺术，在不同的时间、地域、民族中总是有所区别，至少歌词、语言、旋律、内容等很难保持不变。泰国青年唱“绍歌”时还有乐器伴奏，从以下的歌词中也能了解到泰国的青年男女对婚姻的某些看法：

男：繁花开似锦，群蜂采蜜忙。
　　低矮匹功花，风吹落吾家。
　　知花遭风催，枝桠多歪斜。
　　匹功花即侬，此花吾家花。
女：枝桠虽歪但未折，仅仅树叶受倾侧。
　　疾风吹来主干稳，似微风拂枝桠舞。
　　姑娘心似磐石坚，喜新厌旧男子心①。

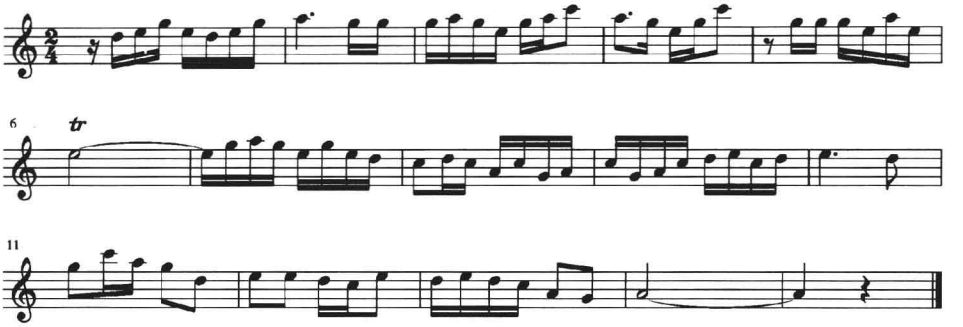
笙类乐器，常在中南半岛各国民族中用来谈情说爱。在泰国和老挝民族乐器

① 参看：戚盛中著《泰国》，第 224 页，世界知识出版社，1996 年。

中，“凯恩”（Khean）排笙属比较普及的乐器，见谱例27。中国西双版纳的傣族和克木人也使用这种排笙。这种笙有可能与葫芦笙、芦笙和缅甸类似凤羽展翅状的笙有渊源关系，参看图35。

谱例27

泰国北部排笙音乐



取自：俞人豪、陈自明著《东方音乐文化》，人民音乐出版社，1995年。

中国西南民族及东南亚国家，有许多民族使用芦笙和葫芦笙，他们常在丰收季节或自己的民族节日里用芦笙来吹奏，以歌舞抒发情感，而且歌舞的表现方式也都很相似，同样是晃动着身体，吹起芦笙或葫芦笙，以屈膝、转身、吸腿、弹、踢等脚腿上的动作进行表演。

2. 东北部比较流行的歌舞

泰国许多民间舞蹈，包括笙歌、竹竿舞等在民间总是那么火热地承传着，但表演这些歌舞时，男人总是负责敲打乐器、吹奏芦笙，而妇女们却很少去吹奏乐器，自古以来似乎有某种规定，女人只能在聚会中跳舞。尽管20世纪末，笔者在德宏州也看到过傣族妇女敲锣打鼓，以及2003年随云南艺术学院领导到缅甸进行文化交流时承担翻译，见到仰光文化大学音乐系的女生演奏自己民族的各种乐器，但笔者在1980年之前，并没亲眼目睹缅甸妇女会吹奏芦笙或敲锣打鼓的事。泰国和老挝的民俗也大致相同。

竹竿舞在东南亚许多国家的民族歌舞中属比较常见的民间舞蹈，它常用两根或四根约四米长的竹竿放在地上作垫架；其上面又横放四根或六根四米长的竹竿作跳杠；每根竹竿的头尾末端由两人控制，并按节奏用手中的竹竿一张一合地击打下方的竹子（垫架）；舞者就在这竹竿的一张一合中跃入竹竿间的空隙内，避开竹竿的夹击；在其间舞跳的时间越久，并展示各种舞姿、舞步而不被竹竿夹脚者，会受到众人的拍手鼓励、欢呼；若被竹子夹住脚，会顿时引来人们的哄堂大笑。

笔者在前面已讨论过竹竿舞，其传播的范围很广：从中国的福建、台湾、海

南岛的黎族到菲律宾、马来西亚；再由泰国东北部穿越到老挝；然后，再到缅甸东部的克伦族、克耶族；缅甸中部广阔的缅族居住地没有竹竿舞，而西部靠近印度的钦邦克米族，又有竹竿舞。这一文化与民族的迁移有无关联？它起源于哪里？它通过什么方式传播？很值得研究。由于舞蹈文化不是本专著的论述重点，这里也就不将话题展开了。

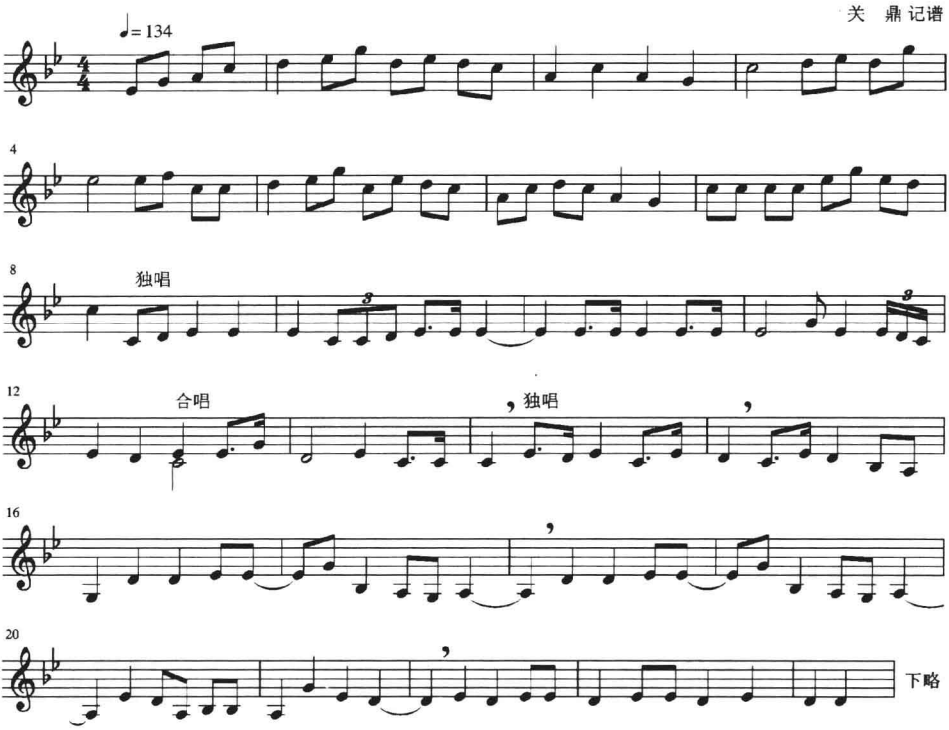
3. 中部较流行的歌曲

泰国中部有《收割歌》、《农民之歌》。《收割歌》也是情歌，每年的收割季节，这一地区的男女会分成两组，各组约 7 人，两组相对对歌。

《农民之歌》在泰国中部以北地区很流行，但它又属于即兴演唱的歌种。因此，其歌词和旋律会根据歌手的需求，去自由发挥，但其音乐的整体风格以及前奏和间奏是固定不变的（见谱例 28）①。

谱例 28

农民之歌



① 参看：［日］关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译《亚洲各国民歌》，第 286 页，上海音乐出版社，1997 年。文中《割稻子》、《灯笼流》、《农民之歌》等曲子也取自该书。

4. 南部流行的舞乐

泰国南部因与马来西亚接壤，两国的民族不仅在商贸上有交往，歌乐文化也很自然地会相互影响。

2009 年，笔者到泰国考察，在剧场里欣赏了泰国南部的歌舞。正因为泰国南部与马来西亚相邻，歌舞文化上也有类似马来西亚的铃鼓舞盛行于这些地区。铃鼓乐器应来自阿拉伯国家，铃鼓舞也就充满着伊斯兰文化的特点，其缓慢悠扬的音乐旋律、善用装饰音、节奏里喜欢使用切分音等特点，均带有浓郁的阿拉伯音乐元素。其剧场节目的表演，还有椰壳舞等，让笔者感到，泰国南部的歌舞里有不少与周边国家相似的文化。

要追溯椰壳舞的源头，不仅要研究大洋洲波利尼西亚岛屿的民族文化，还要联系到西班牙的“霍塔”——手执响板的舞蹈①。由于这种舞蹈的动作相似于西班牙的“霍塔”，手执响板（菲律宾、马来西亚、泰国、柬埔寨使用椰壳），双臂圆屈举起，在胸部间上下晃动，边舞边击打响板（椰壳），节奏轻快，配合以多变的腿部动作等，整个乐舞，除了“响板”与“椰壳”的使用有明显的区别外，其音乐和舞蹈的欢快情绪，与西班牙的“霍塔”歌舞极其相似。见图 17“泰国椰壳舞”。

此外，笔者从有关泰国的书籍里也查阅到，泰国南部民间还传承着邻国的歌舞浪迎舞。这种歌舞开始由排锣、单面鼓、小提琴等乐器奏响；然后，女演员循乐而舞，并邀请周围的男子入围共舞；舞时，男女可以眉来眼去，逗乐调情，边唱边舞，不同的歌曲有不同的舞姿。据说，这种舞蹈源自马来西亚的宫廷舞，舞者全是女子；后来，该舞乐流传到民间，又逐渐传播到泰国南部地区②。

四、流行音乐

当今泰国的流行音乐发展迅速，南部与北部的流行歌曲也有区别。笔者从 20 世纪 90 年代开始请朋友帮助购买泰国的民间音乐，热情的泰国朋友在帮助笔者购买民间音乐的同时，也给笔者买来许多流行音乐。其中有曼谷的，还有北部清迈地区的。

笔者到泰国考察途中，在商店、宾馆、旅店的电视上，几乎不见民间的歌舞表演，电视里播放的节目大都是当今最流行的音乐。

---

① 参看邬福康《西班牙舞蹈》，载《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，第 711 页，中国大百科全书出版社，1995 年版。

② 参看戚盛中著《泰国》，第 200 页，世界知识出版社，1996 年。

曼谷的流行音乐若不看影像，仅听其乐曲，与世界各国的流行音乐没有多大区别。本专著主要研究民乐，流行音乐属非重点话题，但泰国北部的流行歌曲却保留有民族音乐的特点，正因其能够将现代音乐与传统民族音乐融合，也就值得介绍、欣赏、了解了。

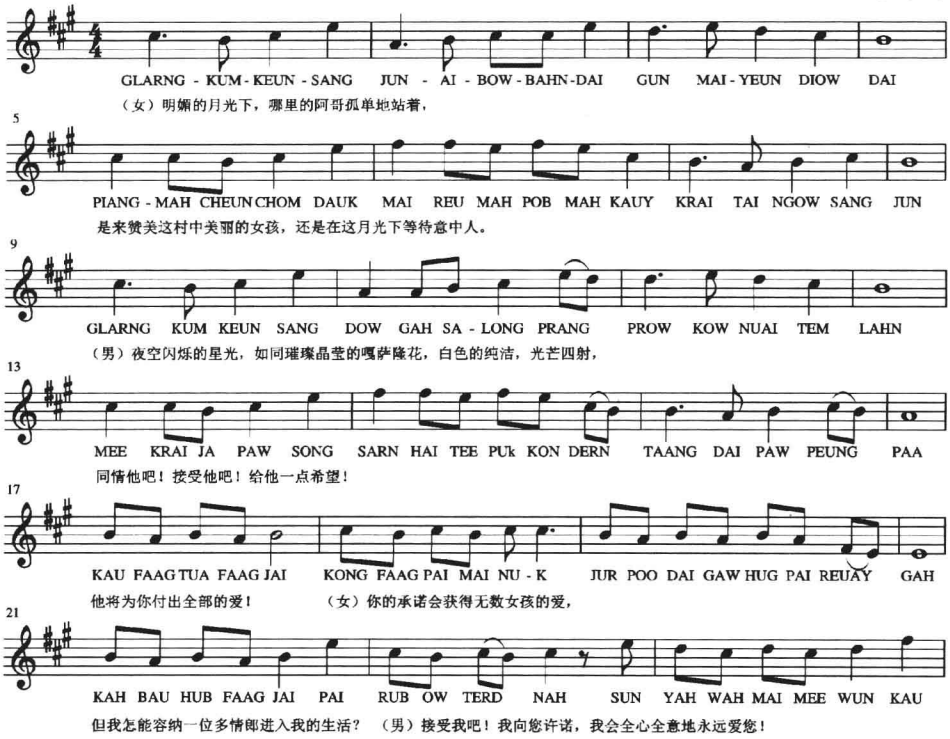
以下笔者想介绍的是数年前收集的百余首泰国流行歌曲中于北部流行的两首歌曲，用于“世界民族音乐”的教学。结果，许多爱好外国流行音乐的学生对泰国音乐极感兴趣，并要求解释歌词的含义，这可把笔者给难住了。

故此，笔者邀请泰国留学归来的侨生黎缅湘女士帮忙翻译，方知泰国北部不仅流行音乐的风格与南部有区别，语言上也存在南北之分。请读者鉴赏谱例 29《嘎萨隆承诺》。

谱例 29

嘎萨隆承诺①

泰国北部流行歌曲
朱 海 鹰 记谱
黎 缅 湘 翻译



① 此曲具有民族音乐特点。

24

KEUN TUNG TUA TUNG JAI PIANG TOY KUM SUN YAH JA CHEUAI JAI DAI

（女）语言的许诺总是那么的动人，可我怎敢相信，

28

GAH WAH JING IANG DAI CHUA FAR DIN SA LAI SUN YAH RUK TEE HAI

语言能够证明什么呢？ （男）我向天发誓，天长地久、海枯石烂，

32

PAI MAI LERN RARNG LAH

爱您永不变心！

37

42

KAU FAAG TUA FAAG JAI KONG FAAG PAI MAH NU - K JUR POO DAI GAW HUG PAI REU - AY

他将为你付出全部的爱！ （女）你的承诺会获得无数女孩的爱，

45

GAH KAH BAU HUB FEEG JAI PAI RUB OW WAI TERD NAH SUN YAH WAH MAI MEE WUN KAU

但我怎能容纳一位多情郎进入我的生活？（男）接受我吧！我向您许诺，我会全心全意地永远爱您！

49

KEUN TUNG TUA TUNG JA - I PIANG TOY KUM SUM YAH JA CHEUAH JAI DA - I

（女）语言的许诺总是那么的动人，可我怎敢相信，

53

GAH WAH JING PIANG DAI CHUA FAR DIN SA LAI SUN YAH RUK TEE HA - I

语言能够证明什么呢？ （男）我向天发誓，天长地久、海枯石烂，

57

PAI MAI LERN RARNG LAH

爱您永不变心！

61

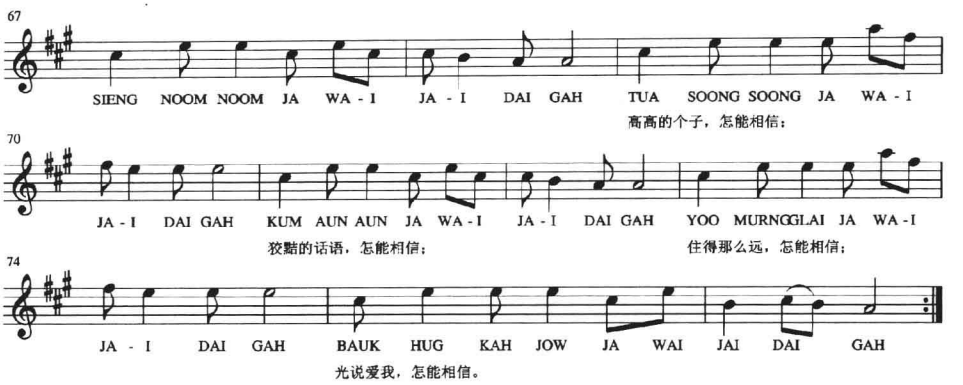
PAHK WAHN WAHN JA WA - I JA - I DAI GAH O O PRAW PRAW JA WA - I

（女）甜言蜜语，怎能相信； 动听的话语，怎能相信；

64

JA - I DAI GAH TAH SEUNG SEUNG JA WA - I JA - I DAI GAH

深邃的眼眸，怎能相信；

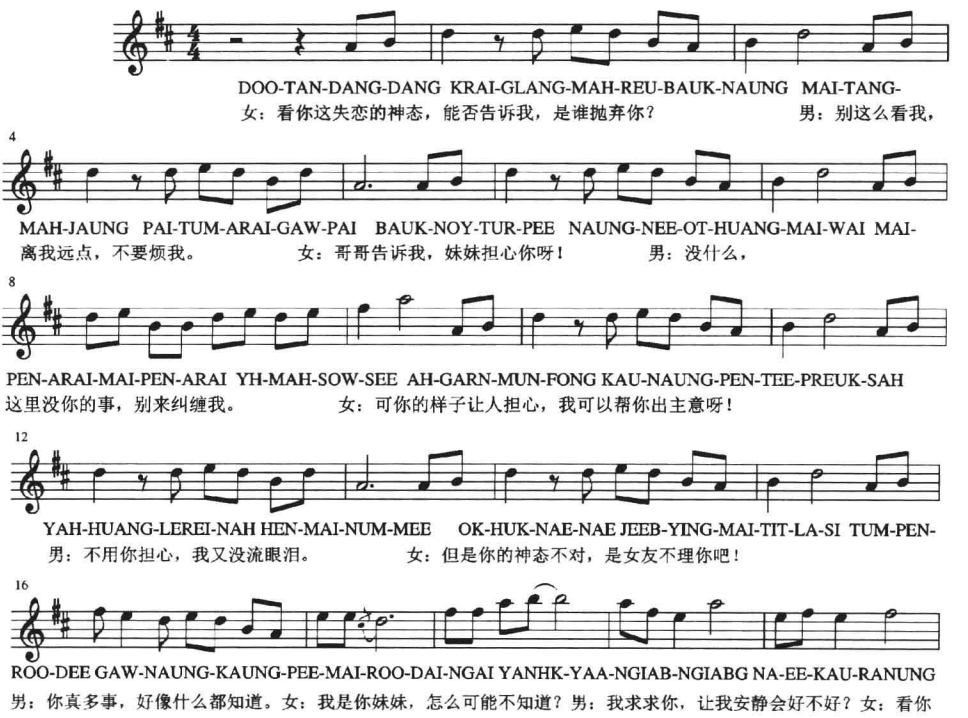


另有一首北部流行歌曲，不仅旋律上很有泰国民间传统音乐的风味，歌词的内容也很新鲜。这首歌也是由男女对唱方式表现。请看谱例30《失恋》。

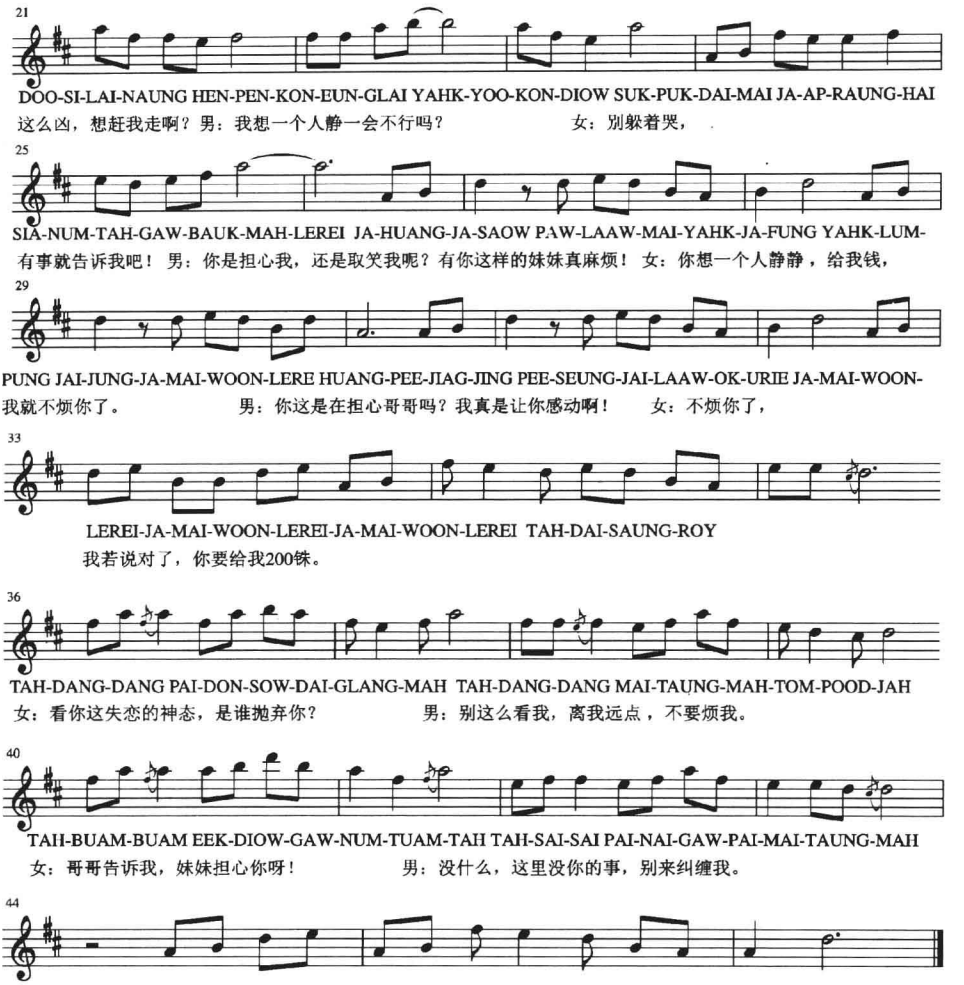
谱例30

失　恋[1]

泰国流行歌曲
黎缅湘翻译
任　雪记谱



① 此曲具有民族音乐特点。



此曲的原名叫 *THA－DANG－DANG*，直译为《眼睛红红》。

熟悉我国电影《刘三姐》音乐的读者会很清楚，中国的壮族很喜欢用对歌的方式唱民歌。其实这种文化不仅在中国西南地区许多民族生活中经常见到，在中南半岛的泰国、老挝、柬埔寨、越南、缅甸的民族民间音乐文化里也能见到，尤其是汉藏语系的泰族、佬族与我国的壮侗语族，同属一个语系语族，也就更说明他们之间相似的文化是自古承传下来，与印度文化有本质上的区别。虽然他们在具体的音乐旋律表现上，历经数千年的发展已产生很大的差异，但追溯音乐的风格、目的、功能、表现方式、整体结构等，仍然能够让人感觉到，它们是沿着同一条大血脉——“文化链”——“大树”，向外伸展出许多奇光异彩的树枝与

花果。

由此可见，面对泰国民间的部分歌舞，会让我国的读者感受到，有的文化是那么的熟悉，如《笙歌》、《竹竿舞》、《绍歌》、《排笙》、《对歌》等，在中国西南民族地区，也经常能够看到同类型的歌舞。民族文化的相似，主要是民族间的血缘关系，以及非血缘关系的民族之间的文化交流。尤其同血缘的民族，因历史原因，其一部分迁移他乡，分化成许多支系，但由于人的情感原因，许多民族往往会保留着一些悠久的习俗和传统的文化，甚至谈情说爱的方式（对歌）及婚俗（自由恋爱）等都没有变。这种现象在20世纪东南亚各国民族的文化习俗中一直得到延续和证实。尽管20世纪末是世界文化、科技、知识大爆炸与大融合的时代，但在东南亚，还没发现完全抛弃自己民族文化的民族。不过，随着交通、通信、科技、网络的不断发展，人类未来的文化走向，也许会在某个地区，或在某个民族中逐渐被打破。但愿，地球村的大多数民族能够长期保留自己民族的优秀文化。

泰国的古典音乐与东南亚各国的“金属打击乐队”有密切的关系。当人们听到东南亚各个国家的乐队，用各种大小不同的铿锣、铁排琴、竹排琴、铜排琴、木排琴、鼓等打击乐器敲打着乐曲时，尽管听众不一定能够准确地辨别哪种音乐属于哪个国家，却至少能够感觉到东南亚热带地区的打击乐器一直散发着其特殊的风格。可以说，这些乐队演奏的乐曲，与东南亚炎热的气候、自然环境、人文、生活、习俗、科技、宗教、审美爱好、思维意识等是那么的相似，又那么的自然与和谐。

也许读者还不是那么理解东南亚音乐，以及他们的民歌唱词含义，也会觉得他们的音阶、音律漂浮在十二平均律之外。但人们从其歌舞、乐队的表现中，并不难感觉到哪些音乐是表现欢快、跳跃、悲伤、紧张、友好、爱恋的情感，也就可达到沟通的目的了。

笔者相信，泰国音乐将会以她独特的风格与魅力，等待更多人去进行更深的了解。

思考题：

1. （论述题）泰国的主体文化全是外来的吗？
2. （简述题）泰国的古典乐队有哪三种？

3.（选择题）泰国的歌舞文化大致分为（　　）、（　　）、（　　）、（　　）几大部分。

A. 北部　B. 东北部　C. 东部　D. 中部　E. 南部　F. 西部

4.（填空题）《拉玛坚》舞剧的题材是来自哪个国家的史诗巨著？

5.（比较题）泰国“皮帕特”乐队与印度尼西亚“甘美兰”乐队的区别在哪里？

五、歌乐特点

1. 音阶、音律

中南半岛国家，虽地处中印两大文明古国之中间地带，也深受中印文化的影响，但这些国家的文化艺术仍然区别于中国和印度。从音乐文化中就能看到这种区别来自于这些国家非常重视继承自己民族的传统文化。因此，人们在听泰国音乐时，首先感觉到的就是它的音律与中国和印度不一样，也不同于西方的十二平均律，它似乎飘浮在人们熟悉的音阶、音律之外。这就是泰国古典器乐曲演奏时常使用的七平均律。

七平均律是将一个八度划分为七等份构成的律制。按照英国学者埃利斯音分法的规定，一个八度的音分值为 1200，西方十二平均律的每个半音为 100 音分，全音为 200 音分，而泰国七平均律的每一音级则是 171.4 音分，下面将这两种音律，用图表作比较。见“泰国的七平均律”①。

泰国的七平均律

泰国七平均律	1	2	3	4	5	6	7	1
		171.4	343.8	514.6	685.6	857	1028.4	1200
音分值	[----------							
		200	400	500	700	900	1100	1200
西方十二平均律	C	D	E	F	G	A	B	C

参阅：俞人豪、陈自明著《东方音乐文化》，第 131 页，人民音乐出版社，1995 年。

我国的潮州音乐里也有与七平均律相似的七声音阶，但泰国的七平均律有可能来自南部的高棉人或其他民族的文化。13 世纪下半叶，泰国军队攻占了柬埔寨吴哥王朝后几乎将柬埔寨的宫廷艺人全部掳掠了。从此，柬埔寨精湛的宫廷艺术家，有诸多条件成为泰王朝的宫廷乐师和舞蹈家，因此，七平均率很可能在此

① 参看俞人豪、陈自明著《东方音乐文化》，第 131 页，人民音乐出版社，1995 年；另参看 *The new Grove Dictionary of Music and Musicians.* “Thailand”. Edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 1980.

时融入泰国的古典音乐。

民族音乐的音律与民族语言有很大的关联。泰族虽是汉藏语系，但其已融合了高棉、孟、马来、汉、印度等多种民族的文化。其中，孟高棉语族的文化在泰国的整个文化艺术发展史中扮演了相当重要的角色。

泰国语中辅音字母有 42 个，共有辅音音素 32 个，其中单辅音 21 个，复合辅音 11 个，分为中辅音、高辅音和低辅音 3 类。元音字母和符号有 37 个，共有音素 35 个，分为单元音和复合元音两类，复合元音又分为双元音和三元音两种，泰语的元音有长短之分，具有区分词义的作用①。

我国的傣族虽与泰族同宗，但由于地理环境的原因，傣族生活于内陆，而泰族不仅与外界的交往非常频繁，不同民族之间的通婚与融合，使泰族的语言与中国傣族语言产生较大的区别，时间越久，差别越大。

缅甸虽与泰国有悠久的文化交往历史，但缅语中常用声调为 3 个，缅语的 4 个声调为：高降调，调值为 52；低平调，调值为 11；高平调，调值为 55；短促调，调值为 44②。

泰国有五个声调：中平，调值为 33；低平，调值为 21；降调，调值为 41；高平，调值为 45；升调，调值为 14③。

从以上数据中大致可以了解到泰国与其他国家民族语言的差别。因此，语言对其音乐的音律、音阶以及乐器的制作都会有影响，并存在某种联系，尤其中南半岛地区的各个民族，自古以来就很善于自制乐器，并以自己制作的乐器为谈情说爱的语言工具，向自己喜爱的异性弹琴、吹各种笛子、吹芦笙——讲述爱情，他们甚至还能用两片叶子或一根小竹管，就能够吹奏出非常优美的旋律，向异性求爱。有这些原因，他们制作乐器的音阶音律就必须与其民族的语言、语音、语调相似，方能表达心中的情感。

人类学家需要注意的是民族的生活习俗对其文化发展的影响。正因为这些地区的民族有自由恋爱的婚俗，这种习俗与文化和音乐又有密切的关联，久而久之，其民族音乐的音阶音律也就逐渐由其传统乐器来表现。

泰国是一个多民族国家，故此，七平均律虽是泰国古典器乐曲表现中的主要音律，但还不是所有泰国音乐都属七平均律。泰国各地区、各民族的传统音乐和声乐等，仍然使用相似于中国的五度相生律的律制。这虽奇怪，却又说明泰国民

---

① 参看傅增有编著《泰语三百句》，第 3 ~ 8 页，北京大学出版社，1997 年。
② 参看李谋、姚秉彦、韩德英编著《缅甸语三百句》，第 10 页，北京大学出版社，1997 年。
③ 参看傅增有编著《泰语三百句》，第 3 ~ 8 页，北京大学出版社，1997 年。

族与中国民族音乐文化仍存在非常悠远的关系。

有关七平均律的源，必须深入研究南亚语系、南岛语系民族与泰族文化交融中的诸多问题，方能获得准确的答案。笔者因未能深入上述地区民间去寻找第一手资料，也就不能对该文化下定论。

2. 调　式

据专家们研究认为，“泰国的调式与中国的五声调式体系十分接近，即构成五声音阶的5个音均可作为调式主音。在泰国音乐中终止音对调式的构成有决定性意义。通过对136首代表性乐曲的调查发现，以do为结束音的乐曲有75首，占55%；以re、la终止的各有19首，各占14%；以sol音结束的有16首，占11.8%；以mi结束的只有7首，占5.1%。由此可见，如果用中国调式概念来说，宫调式是泰国音乐的主要调式，占半数以上；商调、羽调式次之；徵调式再次之，角调式最少。除了角调以5123为其典型的上行终止式之外，其余各调的终止式以下行为主，例如宫调的典型终止式是5321或321”①。

本文中采用的歌曲《割稻子》、《灯笼流》等很明显地表现出宫调式歌曲的特点，而古典音乐《博棱亚》则是商调式歌曲。

3. 节奏、节拍和速度

泰国的传统音乐都是2/4或4/4拍子，并习惯用2/4拍子记谱。不过，这种简单、规整的节拍并非是全国性的或者是自古以来泰国就只有这种节拍。2/4、4/4节拍与当地人民的生活劳动、民间舞蹈、文化审美等有关，与中南半岛地区民族的生产方式、科学技术、宗教文化的发展等有密切的关联。

今天，音乐学家们到泰国去考察，仍能看到民间的生活劳动——舂米、纺织、栽秧、锄地、挑担子到集市或到田里干活等动作充满着节奏感，再看民间的舞蹈，这些地区的民族习惯以群舞、两人以上表演的舞蹈最为普遍，如《竹竿舞》、《笙歌》等歌舞都需要用最简单、熟悉的劳动节奏4/4、2/4拍子，让大家同跳一个动作，否则，很容易出错。

乐器最早用于祭祀、求爱、喜庆等歌舞中，当组成乐队后，首先需要从最简单的节奏、节拍、速度、旋律去合奏，然后才能逐渐向高难度去发展。而这种发展还需要有诸多的条件：演奏者的素质及演奏技巧发挥的水平，乐器的结构、功能、音质、音量以及音域的宽窄，乐队里的乐器数量以及种类的多与寡，器乐曲的创作能力、想象力和复杂技能的掌握等都需达到一定的高度，方能推动这一文化向高难度发展。正因为许多民族乐队没能达到以上条件，就只能在一个层面上

① 参看俞人豪、陈自明著《东方音乐文化》，第131页，人民音乐出版社，1995年。

徘徊。

泰国的（4/4、2/4）节拍，从古典乐队演奏的歌曲中可以看出，乐曲虽有多声部和不同的变奏出现，但仍属比较容易掌握的节奏、节拍。这一点或多或少与上述列举的原因会有一定的关联。当然，泰国现代音乐的节奏、节拍肯定会比古典音乐复杂。因此，本章节主要谈的是泰国的古典音乐、传统音乐，并不包括泰国现代音乐的结构。

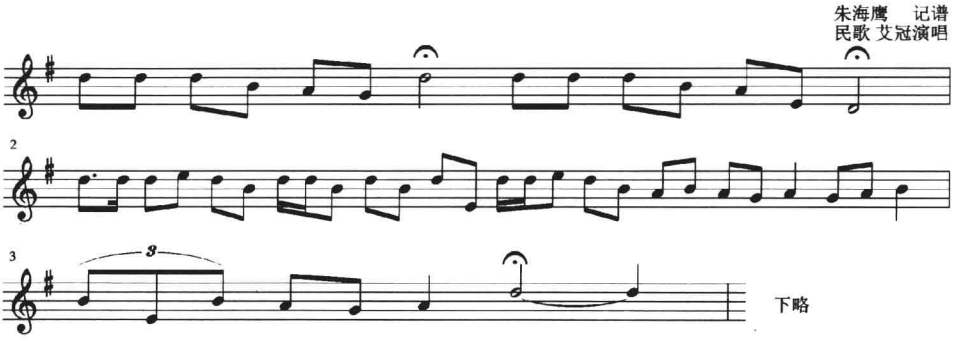
从中南半岛的南传上座部佛教文化区中也能看到，这里的人民从小就受佛教文化的影响，每个男孩必须当一段时间的和尚才算成人。而佛经的念诵，也常伴随着很鲜明的4/4、2/4 节拍进行。佛教文化强调规矩，不冒尖、不妄想，讲究平缓、规整，这些日常的生活习俗、深远的宗教文化背景都很自然地对其音乐节奏的发展产生影响。从本文中选用的泰国民间音乐和古典音乐的旋律结构及节奏中可以看出其音乐的表现比较规整。《割稻子》这首歌也表现出 A、B 两部分相互呼应的音乐特点。泰国的音乐与泰国的宗教、社会环境、文化生活的发展是和谐对应的。

人们一旦跳出时间和地域，综观与泰族同源的汉藏语系壮侗语族的民族时，就会发现，无论是缅甸的掸族，还是中国云南各地的傣族传统音乐里，均可听到许多 3/4、6/4 拍子和混合复节拍的乐曲。

笔者当知青时，在中缅边界的木姐地区曾与一位掸族歌手艾冠一同从事文艺工作。艾冠不愧是一名优秀的民间歌手，他每次随文工队外出宣传时总是要在这个将要演出的寨子周围转绕一圈，观察、寻找这个寨子值得夸耀的地方；然后，演出时他会给观众即兴演唱，并能够抓住观众的心，以赞美姑娘们的美丽、小伙子的勤劳与这个寨子的房子及周围环境的优美为主题，即兴创编新歌，给予赞扬。由于艾冠能够根据观众熟悉的环境唱述他们的生活，观众听他唱歌，非常的开心；艾冠每次演唱都会有男孩、小伙子呵呵欢笑，甚至会有一群少女非常开心地尖叫。这样的歌手自然会获得热烈的掌声，反复演唱，深受观众的喜爱（1971 年，仅 20 余岁的艾冠就死于战乱）。见谱例 31《掸族叙事歌》。

谱例 31

掸族叙事歌①



以上就是出生于木姐地区民间歌手艾冠即兴唱述的叙述性民歌。这种歌曲很随意，也没有严格的节拍限制，歌手边唱边想。在想的当中，其唱词可拉得很长，然后，他会把要说的话一股脑儿像瀑布一样冲泻出来。谱例 31《掸族叙事歌》是笔者记录的一小段旋律。

泰国东北部、北部的寮族（佬族）与缅甸的掸族和中国的傣族同源，文化极为相似，故此，艾冠即兴演唱的《掸族叙事歌》对于老挝、泰国、云南傣族的中老年人来说不会陌生。这些叙事歌，应是非常古老的歌种，作为传统文化，它没受佛教的约束，也没有时间地点的限定，想什么时候唱就什么时候唱。在中南半岛各国的城市里这些歌曲也许已经消失，但在 20 世纪末的掸族乡村与中南半岛各国的山村，人们还在传唱。

此外，中国和中南半岛的拉祜族、佤族、苗族、瑶族、阿卡（**傻**尼）族等民族音乐，除了群体歌舞有规整的节奏、节拍要求外，他们的叙事歌或即兴吟唱的歌曲均很随意，并没有固定的节奏和节拍，想怎么唱就怎么唱，而这些才是真正属于他们流传时间最长远、最地道的传统文化。

当然，以上所述，是某些传统音乐的话题，而目前，在泰国的传统音乐是非常讲究节奏规范的音乐，其乐曲不仅都是 4/4、2/4 拍，而且强拍总是在最后一拍上。演奏中由小钹和锣来演示节奏，小钹可击出两种不同音响：强拍上小钹会奏出“嚓”的声音，下表中用符号“+”表示；次强拍上小钹击出“清”音，符号为“○”；最强拍用锣与小钹同时敲击出“嚓”音时，符号以“⊕”表示。

---

① 属民歌，收集于 1970 年缅甸掸邦。

泰国常用的三种板式①

拍子 / 版式	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
慢板	○	+	○	+
中板	○ +	○ +	○ +	○ +
快板	○ + ○ ⊕	○ + ○ ⊕	○ + ○ ⊕	○ + ○ ⊕

4. 旋律与结构

关于泰国音乐的旋律与结构，我们难于从一两首歌，或百余首歌曲中就能完全了解一个国家或一个民族的音乐旋律特点。尤其是一个多民族又有悠久历史的国家，其每个民族、每一段历史都会有其比较重要的时代文化特点。因此，要讲清楚这些问题，必须仔细研究这个国家数千首不同时间、不同地点、不同民族的音乐，才有依据讲述这个国家，或某个民族的音乐，并对其音乐的旋律与结构进行分析。

以上所述，是民族音乐理论研究者必须做到的事情，但很遗憾，笔者一直没有条件深入到泰国民间，去进行长时间的实地考察，去收集民间歌曲。本章节也未能从国内外书籍或影碟中收集到足够数量的泰国民歌和传统乐曲。因此，本章节的论述，也仅能根据笔者手中收集到的数百首歌曲，也只能是粗略地讲述泰国民族音乐旋律的特点。例如，谱例 28《农民之歌》是泰国流传面较广的一首民歌。

《农民之歌》具有一定的代表性。它是^{b}B 调歌曲，前面有前奏，有独唱和合唱。其中，fa、la、re 是这首歌的骨干音。从歌词的旋律中可看出，这首歌的 fa 特别突出，笔者在前面的“古典音乐”中也谈到泰国乐曲中有特别突出地表现某一个音的现象，这是泰国音乐区别于其他民族音乐的旋律特点。在《农民之歌》中，有的小节只是增加点节奏的变化，或用其他音来给 fa 作陪衬，在接近乐段尾部才由 fa 向 mi 倾斜。但有点遗憾，这首歌笔者只收集到其中的一段，也因此，只能谈这首歌的某些旋律特点，对整首歌的调式与结构，就不妄加评论了。

另有一首《割稻子》（谱例 26），在泰国民间也广泛传唱。这是一首^{b}E 宫调式歌曲。它由 A、B 两部分相互呼应、变化演唱的；A 是合唱，B 分别由男声或

① 参看 *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. “Thailand”, Edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 1980；另参看俞人豪、陈自明著《东方音乐文化》，第 132～133 页，人民音乐出版社，1995 年。

女声独唱，反复进行；A 部分由 do-mi-sol 为骨干音；B 部分作为呼应部分，采用了转调的方式，乐谱中虽没改变调号，实际上它已由^{b}E 转为^{b}B 了；A 部分仅在前面一乐句的反复中有变化外，其余部分按 A^1 部原样重复；B 部则在不断变换中反复，并与 A^1 部相互呼应；最后回到 A^1 部结束。从旋律上可以感觉到这首歌表达的是欢乐、喜庆的情感。见“《割稻子》的曲式结构”：

“割稻子”的曲式结构

$$A + A^1 + B + A^1 + B^1 + A^1 + B^2 + A^1$$

$$\| 4 \| 4 \| 8 \| 4 \| 8 \| 4 \| 8 \| 4 \|$$

总的来说，从上述泰国歌乐特点中已了解到泰国的七平均律主要用于古典器乐曲的演奏，民间的歌乐文化还是用相似于中国的五度相生律的律制。因此，在研究泰国的音乐文化中仅仅知其音乐，不了解其历史、民族、社会、风俗、宗教、生产、生活、语言、审美、交往等这些使民族音乐形成风格的背景文化，就很难真正体会到它的歌乐特点形成的原因。比如，笔者在旋律特点中提到的泰国音乐中，有一个音在整首歌中特别突出的现象，在缅甸音乐中也有这种相似的现象（见“缅甸音乐结构”），但缅甸某种风格的歌曲中反复出现 do 的现象，是因为这种悲伤、思念风格的歌，受到佛教念经的影响形成的，笔者在缅甸音乐章节中，会对这一问题进行分析。而泰国音乐中突出 fa 或 re 的情况与缅甸音乐反复出现 do 的情况，在音乐风格以及情感的表现上明显会存在区别，因此，进行民族音乐的分析时，不能将这两种不同风格的歌曲出现相似的情况混为一谈，或作同样的解释，尤其两国又有比较相似的文化和宗教信仰，很容易将它们混为一谈，也许还能列举出一大堆含混不清的道理，但这种未经仔细考察研究而得出的论点，很难解释清楚其中的真正原因。

由于笔者对泰国音乐文化的了解仍较肤浅，也就难于准确地指出泰国歌曲中这种风格的形成原因，但通过对泰语进行了初步的了解后笔者认为，这一风格有可能与泰语的声调、语气有关。因为歌曲主要由语言来表达，因此，语言中习惯性地常出现某一声调、语气等，会很自然地进入到歌曲的创作中，当这样的歌曲不断地被人传唱，然后再用乐器、乐队去表达时，也就逐渐成为一个民族较为独特的音乐风格了。

以上论述也仅仅是笔者不成熟的看法，今后，还需要专家们进行更深入的研究，方能知晓泰国各种民族音乐风格形成的真正原因。

思考题：

1.（简述题）泰国与西方的音阶、音律有何区别？

2.（选择题）(　　)、(　　) 节拍常用于泰国音乐。

A. 3/4　　B. 4/4　　C. 2/4　　D. 5/4

3.（填空题）泰国音乐的主要调式是_____调式。

4.（论述题）泰国民间音乐有哪些特点？

5.（比较题）柬埔寨音乐与泰国音乐有哪些相似点与不同点？

六、乐　器

1. 管乐器

（1）皮乃（Pinai）。“皮乃”是双簧管类乐器，有6孔，管体长约41.5cm，管口直径4cm。音域从F至f。在“皮帕特”乐队里“皮乃”是主要演奏乐器之一①。

（2）竖笛（Klui）。竹制，正面有6或7孔，有一吹嘴嵌入笛管内，有膜孔，上蒙以竹膜或薄绵纸。它既可独奏，也是乐队中演奏装饰性旋律的重要乐器。竖笛有大、中、小之分，但在演奏中用得最多的是中竖笛②。

2. 旋律性打击乐器

（1）竹排琴（The ranad EK）。泰国与东南亚其他国家一样，很擅长用竹子制作乐器，这种竹排琴在缅甸和老挝也能见到，但它与印度尼西亚、菲律宾和越南的竹管状竹排琴又不太一样。泰国的竹排琴是由竹子削成板块，按音的高低次序、竹板块的大小排列，用细绳子穿连在一船型的共鸣箱上，并用一小木槌子敲击的打击乐器。

高音竹排琴，由约22块竹板组成，音域从f到f^3，琴体长约150厘米，宽约28厘米（左宽25.5厘米，右宽28.5厘米）。泰国还有一种中音竹排琴叫The Ranad Thume，它由17块竹板组成，音域从D至$f^1$③。演奏时，演奏者手持两根木槌子敲击。

（2）铁排琴（The ranad thoume EK）。铁排琴应是竹排琴派生出来的乐器。它由19块铁板排列在一个长方形的共鸣箱上，音域从f到c^3；另有一种铁排琴

---

① 参看［泰］Phra Chen Duriyanga, *THAI MUSIC*. Published by The Fine Arts Department Bangkok, THAILAND B. E2511, p. 13, 1968.

② 参看俞人豪、陈自明著《东方音乐文化》，第126页，人民音乐出版社，1995年。

③ 参看［泰］Phra Chen Duriyanga, *THAI MUSIC*. Published by The Fine Arts Department Bangkok, THAILAND B. E2511, p. 17－24, 1968.

The ranad thume lek，由 17 块铁板组成，音域从 d 至 f^2。演奏铁排琴需要用皮革包顶的小槌子敲击。

（3）大围锣（The gong wong yai）。泰国的围锣与缅甸相似，它们的区别仅在锣的数量和锣框架的高度上。泰国围锣高约 24 厘米，缅甸围锣高约 50 厘米；缅甸的围锣由 19 个小锣组成，泰国的围锣由 16 个小锣组成，音域从 d 到 $e^2$①。演奏大围锣也是用皮革包顶的小槌子敲击。

（4）小围锣（The gong wong lek）。小围锣规格比大围锣略小，音区高一个八度。孟族围锣已有约千年的历史，孟族分布在泰国西南地区和缅甸南部。小围锣也用皮革包顶的小槌子敲击演奏。

3. 弦乐器

（1）鳄鱼琴（Chake）。泰国的鳄鱼琴，应是由孟族鳄鱼琴和古骠族的竈型筝即鳄鱼筝（参看缅甸音乐章节中的“骠国乐器”）演变而来，后来，根据其未更变的名称和造型，笔者认为是结合西方弦乐器改制而成。它犹如一架琉特琴平放在地上，却只有三根弦。演奏时，左手按弦，右手用一拨子弹奏，属拨弦乐器。请参看本书有关鳄鱼琴的多张图片。

（2）三弦胡（So sam sai）。以半个椰子壳为共鸣体，以羊皮蒙面，用硬木或象牙琴杆插入共鸣体内，其下方伸出一根细长的支脚，琴弦有 3 根，彼此相隔四度，琴弓很长，呈“S”状。三弦胡一般用于马何里乐队，为声乐伴奏。该乐器形状与西亚、北非地区的列巴布相似，可能是经印度和南诏传入，也可能是经爪哇和柬埔寨传入②。

（3）乌胡（So U）。

（4）都旺胡（So duang）。乌胡、都旺胡无论造型和制作材料及演奏方法与中国的二胡相似，它们应与中国的民族乐器有关联。

4. 节奏性打击乐器

（1）嗒喷鼓（The tapone）。长约 106 厘米，直径 48 厘米。用皮革蒙鼓面，用手击奏。

（2）大鼓（The klong thad）。泰国的大鼓与中国民乐队里的大鼓相似，鼓面直径约 58cm，高约 45cm。用鼓棒敲击。

（3）铜钹（The charb）。铜钹有 3 种：一种是大钹“嚓亚”（The charb yai）；

---

① 参看［泰］Phra Chen Duriyanga，*THAI MUSIC*. Published by The Fine Arts Department Bangkok，THAILAND B. E 2511，p. 21，1968.

② 参看俞人豪、陈自明著《东方音乐文化》，第 127 页，人民音乐出版社，1995 年。

小的称“嚓勒”（The charb lek）；还有一种叫“清”（The ching），是用一根小绳子将两个小钹连在一起，绳子绕在手指上，靠拇指和食指、中指夹住绳子上的小钹敲击。

（4）铿锣（The mong）。泰国的铿锣与中国傣族和缅甸的铿锣属同类型乐器，而且名称一样，都叫“貌”（Mong）。其大小种类也较多。大铿锣在泰国的乐队里，偶尔用于乐节或乐句的敲击（请参看谱例22）。泰国乐队的表演，不像中国傣族孔雀舞、马鹿舞等乐队的伴奏。傣族乐队在其整个歌舞伴奏中，除象脚鼓的鼓点有变换外，排铿锣均按一个节奏的强弱，不停地敲击。

5. 其　他

泰国的乐器，一些音乐书中介绍的以及前面谈到的乐器，均属最常见的乐器。据笔者了解，泰国民间还有许许多多的乐器，如排笙、各种各样的芦笙、长短大小不同的笛子、哨子、安格隆管、各种弦乐器、筚篥、象脚鼓、长形鼓以及历史悠久的铜鼓等，均可在泰国有关文化书刊里看到这方面的介绍。这些乐器在泰国究竟流传于哪些地区？有哪些民族还在使用这些乐器？他们在哪些场合里使用这些乐器？我们很难从外文书籍中查阅到这方面的详细资料，中文书籍里更难见到这方面的译著和译文。笔者只能在网络上的文化报道或有关东南亚历史文化介绍的英文书籍中翻阅到很零碎的资料。本章节也只能根据有限的资料来撰写泰国的乐器。

泰国的古典乐队，笔者已在前面“古典音乐”章节里介绍过了。笔者有时会在有关东南亚的新闻电视报道上看到泰国的民间歌舞中有笙乐队、象脚鼓乐队，以及用一两种弦乐器或打击乐器组合起来为歌舞伴奏的小乐队，至今仍活跃于乡村和山区的民族生活中，但有关这方面的较全面地介绍泰国民族音乐文化的书籍或泰国音乐学家的专著，在我国却很难寻觅。

综上所述，从泰国的乐器中可以感觉到东南亚热带国家的音乐生活里有许多共性的文化，尤其打击乐器中的大围锣、小围锣、竹排琴、铁排琴等，在缅甸、老挝、柬埔寨等国家都能看到几乎完全相同的乐器。在马来西亚、菲律宾、印度尼西亚等国的民间乐队里也有相似的锣、金属板块制作的排琴。

但各个国家的乐队组合，以及表演场合、演奏方式、器乐曲的演奏风格等却不一样。就器乐合奏来说，泰国“皮帕特”乐队、“库朗塞”乐队、“马何里”乐队与缅甸的“赛旺”乐队就有相当大的区别。泰国乐队的主奏乐器是大围锣、皮乃，而缅甸的主奏乐器是围鼓和巧龙巴鼓。泰国乐队里的竹排琴、铁排琴、皮乃（筚篥）、三弦胡、都旺胡、鳄鱼琴等在配合大围锣的演奏中分成快速移动变

奏和慢速移动变奏，并在每小节的强拍，要求所有乐器的变奏都要回到一个骨干音上，然后再作变化（请参看谱例22）。缅甸的乐队则以鼓乐器——围鼓与巧龙巴鼓为特色，巧龙巴鼓以它特有的鼓点配合围鼓和其他乐器合奏（请参看后文“缅甸音乐”的“器乐合奏”章节）。

因此，泰国与缅甸音乐无论风格、乐队组合、乐曲演奏等都有很大的区别。它们的相同点只是使用部分相同的乐器，如大围锣、竹排琴、大锣、铁排琴、唢呐、竖笛等乐器。

七、小　结

泰国自古以来就很注重民族传统文化的保护与发展。可以说，泰国在民族传统文化的保护与发展上，是中南半岛地区最成功的国家之一。由于泰国从古至今视民族艺术的兴盛为国家繁荣的象征，也因此，泰国很自然地要让自己民族的表演艺术，跟随国家的社会、生产、生活、教育、科技等文化的进步去发展，并且能够按自然的规律，使其文化一直在处于良性循环的状态下演进。

20世纪末，泰国在发展旅游业的同时，为了让更多的游客了解泰国的传统文化，想方设法让自己民族的传统艺术能够在一些旅游点里表演。这样做不仅保护了自己民族的传统文化，也使民族文化的传承得到巩固与发展。

在此，笔者试想借用其古典舞剧《拉玛坚》的保护，来总结泰国音乐文化良性循环的发展规律：

泰国极为重视其古典舞剧的发展，这就要求必须有优雅动人的舞蹈；有漂亮的舞蹈，还得有优美的音乐来配合表演，因此，音乐在为舞剧配乐中发展，也使泰国舞剧《拉玛坚》的乐曲发展到1200多首；音乐的发展必须依靠乐器的演奏，从而推动了乐器制造业的发展，使乐器的造型、结构、功能、音色、音量、音域、乐队的组合等得到提高；在上述氛围下，各种音乐人才、艺术家随之不断地涌现。它们相互推动，逐渐发展，并且带动整个舞台艺术以及舞蹈服饰、舞台道具的更新与制造，并间接地使国家的文化氛围朝民族文化特色迈进，也搞活了旅游业。

民族音乐学研究，需从人类文化学的角度去分析音乐与社会方方面面的关联：一种有悠久历史的文化遭到毁灭，将导致有关联的数十种文化的消亡；同样，一种有悠久历史的文化若能够得到重视、得到发展，那它带动的就不只是几种文化，而是与之相关的数十种甚至上百种文化，这些文化会蓬勃发展，争奇斗艳。音乐学家、社会学家若忽视文化发展规律的探析，就会丢失其最重要的问题

研究与分析的目的。

笔者相信，在今后的发展道路上，泰国必定还会寻找到更适合自己民族音乐的发展途径，使自己民族的音乐文化达到更高层次。

思考题：

1.（简述题）泰国民间常使用哪些乐器？

2.（填空题）“皮帕特”乐队属于_____乐队。

3.（简述题）泰国有哪些乐器与我国汉族的相似？

4.（比较题）我国傣族有哪些乐器与泰国的相似？

5.（填空题）泰国的古典器乐曲使用_____平均律演奏。

6.（选择题）泰国音乐的节奏是（　　）。

A. 前强后弱　　B. 前弱后强　　C. 强弱弱

7.（选择题）（　　）、（　　）、（　　）、（　　）是汉藏语系壮侗语族壮傣语支。

A. 哈尼族　　B. 傣族　　C. 德昂族　　D. 掸族　　E. 佬族

F. 孟族　　G. 泰族　　H. 拉祜族

8.（论述题）战争能够消灭一个民族的所有文化吗？

第五节　缅甸的歌乐文化

一、概　述

1. 文化发展概况

缅甸（The Union of Myanmar）地处中国、印度两大文明古国之中间地带，是一个多民族聚集的国家。数千年来，这里的民族与民族之间，根据各自不同的居住环境传承、交融、保留、变易、发展自己的民族文化，使这块土地上的文化区别于东南亚其他国家，成为世界民族文化艺术发展中最难于让人琢磨的文化区域之一。

根据缅甸的佛教书籍记载，大约在公元前500年，缅甸已开始从印度接受佛教，并建造了仰光大金塔①，仰光大金塔历经多次扩建、加高、贴金箔，成为世

① 参看［缅］吴纽威著《仰光大金塔的历史》，誓言中心书店，1989年。

界著名的、最为昂贵的、金碧辉煌的宗教圣地。

公元11世纪，缅甸的蒲甘王朝将佛教的建筑艺术发展到了高峰，著名的瑞喜宫塔、阿难达塔就建于这时期。在缅甸，凡是佛塔落成之际，人们都要举办盛大的竣工典礼①。因此，与建筑艺术同时发展的不仅有诸多的手工艺技术，还必定会有歌舞艺术。此后，佛教的《本生经》逐渐被编排成小戏，以歌舞的形式在缅甸城乡流传。公元1563年，缅王勃印囊征战暹罗（泰国），获胜后，将暹罗的手工艺人、音乐家、舞蹈家带回勃固②，为缅甸的统治阶级服务。从此，泰国艺术作为一个流派，对缅甸的音乐、舞蹈、戏剧有一定的影响。大约在18世纪，缅甸舞台艺术又发展到了高峰，印度史诗《罗摩衍那》成了缅甸的宫廷大戏，《罗摩衍那》剧从夜晚开始通宵表演，并连续47天演出，方告剧终③。可见，印度的宗教文化在缅甸曾有过一段兴盛期。

缅甸通过汲取外来文化增进本国的文化艺术发展，但是，如果将缅甸的文化艺术全都看成是外来文化的“副本”，也就容易掉入另一种困惑而远离文化发展的真实状况了。

不可否认，宗教艺术给缅甸带来许多印度文化，但宗教艺术并非是一个民族或国家的全部文化。尤其民族学家在认识一个民族时，首先应该去认识其民族的本质文化，然后才看历史发展中该民族接触过的文化，包括外来宗教对该民族的影响。因此，寻找不同民族的本质文化，首先应该看其生活劳动中最常见的文化之一——舞乐。缅甸是一个多民族国家，各民族都有自己的音乐和舞蹈艺术。缅族作为缅甸的主体民族，在整个文化艺术发展的历史长河中很自然地要去融合、吸纳本国各民族的优秀文化，这是缅甸文化艺术的主体。

再者，从缅甸的古迹文物中绘制的各种乐器、舞姿的画面等也证明了独具特色的缅甸艺术在东南亚已有千余年的历史。当人们迈入这片土地，亲自去观赏其民间的音乐、舞蹈、戏剧时，就会真正感受到：任何一个国家、一个民族的文化艺术都具有其自身的特殊风格，尽管在历史中都难免会遭受到不同的文化碰撞，而民族的文化本质——基因——“灵魂”——个性，却仍然顽强地存活着。人类对自身文化的保护意识是天生的，由其情感、对文化“灵魂”的不舍弃等诸多因素生成。当人们看到这种似乎像印度文化，又不是印度文化的缅甸文化时，会因缺乏文化来龙去脉的详细了解而不知该如何去解释其音乐和舞蹈的特殊韵律、

---

① 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第64页，缅甸文化部出版，1959年。
② 参看［缅］貌丁昂著，贺圣达译《缅甸史》，云南东南亚研究所，1983年。
③ 参看［缅］铎索妙恩志著《音乐与舞蹈》，第41、103页，缅甸文学宫出版社，1968年。

气质、风格和特点。有关问题，笔者将在第八章第一节里进行分析、论述。

因此，从事民族文化研究的人员，从书本上只能获得非常有限的，甚至有些不真实、不准确、全面的知识。研究人员只有亲临研究领域，去亲眼目睹不同民族生存的地理环境、文化环境、历史变迁，并与这些地区的民族一同生活三五年，方能真正体会到不同民族文化的发展都会有其不同的途径。

总之，从地域上看，缅甸北部（又称上缅甸），因与中国接壤，许多民族，如掸（傣族）、克钦（景颇族）、傈僳、佤、崩龙（德昂族）、母瑟（拉祜族）、布朗、阿卡（僳尼）等民族与中国云南的同一民族都有血缘关系，在音乐文化上是基本相似或相通的；缅甸南部（又称下缅甸）靠近印度，发达的古印度文化艺术对缅甸西南部的影响就比较深；缅甸与泰国在历代交往中颇为密切，除语言外，缅甸人与泰国人的生活习俗、宗教信仰以及民居和民间服饰等都已进入同一条文化轨迹上发展，泰国泰族与缅甸掸族又是同宗民族，因此，两者在音乐文化上有许多共同点乃是血缘族属及长期文化交流的结果。

有关泰国人与缅甸人的族系、传统文化差异等，笔者已在第一篇相关章节中有过大篇幅论述，这里就不再重复论述了。

缅甸音乐文化，在上述各种因素影响下于漫长的历史长河中逐渐形成为一整套完整的艺术体系。其文化体系里，既有中印文化的成分，却又区别于中印文化，并注重按自己民族的审美观去创作、继承、发展，成为一种具有自己民族独特风格的艺术体系。

2. 歌乐的种类及表演场合与表演方式

缅甸的歌曲大致可概括为民歌、古曲、曲艺、戏曲四大类。古代还有宫廷乐舞“阿迎”（A-nyein），王朝灭亡后，“阿迎”流传到了民间。如今，在民间的节庆日里，“阿迎”与歌、舞、曲艺、戏剧一起出现在城乡的舞台上，深受缅甸人民的喜爱。

缅甸歌乐的表现场合和表演方式大致可分为两种：一种是舞台上的“室内表演艺术”；另一种是流动的“室外表演艺术”。前者专业性较强，使用的乐器娇、雅、笨重，如围鼓、围锣、排铿、弯琴、竹排琴（巴答拉）、巧龙巴、唢呐、竖笛、曼多林、旧式提琴、大铿、碰铃“细”和木梆“瓦”等。后者由业余歌舞爱好者组成，他们人人手持乐器，边演奏、边走、边舞、边说、边唱，非常活跃。使用的乐器有象脚鼓、大鼓、长鼓、多拔鼓、铿锣、唢呐、竖笛、小钹、竹拍板等。

可以说，凡是以娇、雅、笨重的民乐器伴奏的，在舞台上或室内表演的都属

于室内表演艺术。室外表演艺术，顾名思义也就是在旷野、广场、马路上表演的艺术。在现代，室外表演艺术虽不断增加各种西洋乐器来配合民族乐器演奏，但它仍然保持边击鼓钹、边舞、边走、边说、边唱的形式，歌舞也以象脚鼓曲、多拔鼓曲等欢快、跳跃的旋律为主。

以上歌乐的类属及表现方式的划分，也仅是相对而言。缅甸人生活中的室内音乐表演，常用弯琴配“细、瓦”乐器，或用曼多林、小提琴（带喇叭的缅式提琴）等不同乐器伴奏。节日里缅甸人用围鼓、围锣、巧龙巴鼓及各种打击乐器组成的乐队，在舞台或室内表演。室外表演艺术的种类就更多了，有以鼓为名称表演的各种鼓队，如象脚鼓队、多拔鼓队、瑞波鼓队、大鼓队、长鼓队，也有以不同动物如大象、马鹿等名称进行表演的各种歌舞队，还会有以不同神灵、人名组成的表演队伍在节日里进行狂欢。

3. 缅甸对传统文化的保护

缅甸人注重宗教的修养，会比较保守，同时也非常热爱自己民族的传统文化。自古以来，缅甸音乐在上层社会里一直被认为是一种高雅的文化。正因有这样的历史背景，缅甸的文化史里，有许多大臣、王子、公主都爱吟诗作曲，如著名的帕碟达牙沙（B-dei-th-ya-za），是东吁王朝末期（17 世纪）的丞相，他写有多首弦曲收集在缅甸的古典音乐歌集《玛哈基大》里；妙瓦底大臣——吴撒（Usa）被奉为缅甸的音乐祖师爷，他是波道帕耶国王（1782～1819 年）时期的大臣，他不仅创作了许多著名的歌曲，还改革了弯琴，他在缅甸“赛旺”乐队的组合上也有重要的贡献。

20 世纪初，缅甸的著名音乐家大致有以下几位：吴禀邱（U pyon cho），他的主要贡献是汇编了《玛哈基大》歌曲大集；吴廷（U htin），弯琴演奏家；铎索妙恩志（Daw saw mya-ei-kyi），女，缅甸第一位获得国家“功勋艺术家”荣誉称号的女音乐家；有鼓王之称的围鼓演奏家盛呗达（Sein bei da）；竹排琴演奏家巴基先生（Sa-ya-Ba gyi：）；戏曲界还有“功勋艺术家”吴山可（U san kho）、铎昂几（Daw aun kyi，女，获国家荣誉奖章）、吴巩榜（U gon ban）等。

缅甸自古以来，佛教的各种节日都需要用歌舞来庆祝。也因此，缅甸民间有许多专业和业余的歌舞表演团体、戏班子、木偶戏班子等在这样的社会宗教文化需求中存活了很长的时间。王朝时期，王宫里也有宫廷乐队、乐师和舞蹈家。英国于 1824 年控制缅甸，1885 年，缅甸成为英国殖民地，缅甸王朝灭亡，国王被废除，赶出王宫。从此，缅甸的宫廷艺人流落到民间。

1948 年 1 月 4 日，缅甸获得独立后成立了国家歌舞团，并先后在古王城——

曼德勒和首都——仰光成立音乐舞蹈学校；1993 年，在仰光建立文化大学（University of culture）；曼德勒市也于 1999 年创建文化大学，这两所大学里都有音乐系、舞蹈系、戏剧系、美术系等各门艺术类专业。

1931 年，曼德勒市成立“古典音乐家学会”，吴廷任主席，会员有鼓王盛呗达、铎索妙恩志等艺术家约二十余人。

仰光有露天大剧场和专门接待贵宾的宫廷歌舞厅，此歌舞厅是以缅甸人崇拜的妙声鸟（K－r－weit，传说中的神鸟）为船的造型，这种船型也是缅甸古代国王出游乘坐的船型。曼德勒市也建有较好的民族剧院。缅甸的音乐文化主要表现在泼水节、独立节以及佛教的各种节庆日中。届时，人们纵情地歌舞，也会在临时搭建的舞台上表演歌舞、戏剧。政府会不定期地举办民族歌舞、乐器等比赛，奖励有贡献的艺术家。

二、民　歌

1. 古传统民歌

20 世纪初，缅甸著名音乐家吴禀邱将民间流传的歌曲收集、整理、汇编成一部《玛哈基大》（*M-ha gi ta*）歌曲大集。这本歌集里也记录了一部分流传年代较为久远的民间歌曲。如恋曲、丁丹、水哨歌、船歌、克伦颂歌等。

（1）恋曲。

谈到恋曲，人们很容易把它与情歌联系在一起。然而，《玛哈基大》歌曲大集里不收集民间的情歌。这也许与编者所处年代的思想观念及宗教信仰有关。恋曲一般用来抒发作者对宗教、长辈、长老，对某景、某物的眷恋情怀。恋曲还有一特点，其每首歌词的句尾都要用“嘞”来结束。

（2）丁丹。

丁丹是按缅甸一种称之为“碟踏”（Tei：dat）的诗歌风格谱写的曲子。这种诗有十八行，是变九韵的连韵诗①。丁丹取其特点为乐曲的风格，引用景物来歌颂感情、歌颂道德，表现了缅甸人民善良的心怀和对道德教育的重视。

（3）水哨歌。

缅甸中部和下部地区的江河纵横，水哨歌也就在这些地区流传。吴禀邱编著的《玛哈基大》歌集中谈道：“这种歌曲是人们在江河边上巡逻时，敲击着锣鼓唱的歌。”② 缅甸是一个雨量充沛，极少出现旱灾的国家，尤其缅甸下部地区，

---

① 参看［缅］铎索妙恩志著《音乐与舞蹈》，第 41、103 页，缅甸文学宫出版社，1968 年。
② 参看［缅］吴禀邱编著《玛哈基大》，第 265 页，知识之光出版社，1963 年。

河流纵横交错，大部分地区的年降雨量都在2000～4000毫米以上。雨季时，江面的水位相当高，自古以来，沿江人民都要安排岗哨，在江河边上巡逻，观察水情。面对汹涌奔流的滔滔江水，人们不免会有几分恐惧，于是，他们祈祷上天，歌颂江河，也提醒人们注意防汛。

（4）船歌。

从伊洛瓦底江到浩瀚的大海，缅甸的船夫也像中国长江、黄河的船夫一样有自己的歌。缅甸文人将这些歌加工改编成船歌，用来描述乘船者的感受和船夫的水上生活。以下是一首船歌的一段词意：

出海船歌

杜雷吴布涅

初夏热风席大地，乌云滚滚遮天来；大雨随风移海空，海潮翻腾掀巨浪；

三桅船上奇装潢，银片闪烁响啷啷；船楼如同王宫殿，满楼金光耀辉煌；

船帆海里经险浪，浪涛掀起魂魄散；把紧缆绳自安慰，海浪可怕船晃荡……①

这首船歌出自诗人之手自然不如船夫们的歌朴实。但作为音乐文化也使人们了解到缅甸古代的船夫生活，以及缅甸的水上交通、造船技术等粗略状况。随着社会的发展，水上交通工具的改变，船夫们的歌不会停留在原来的内容上，他们必须以新的旋律、新的内容去表达自己的生活。

（5）克伦颂歌。

克伦族大部分居住于缅甸的东南面。缅族用缅语模仿克伦族民歌演唱这种颂歌，并将它收集在《玛哈基大》歌曲大集里，也说明缅甸的文化是多民族的文化。以下是一首克伦族颂歌的词义：

克伦颂歌

吴　湾

苍郁的森林哎！一山高过一山；在那遥远的山地里，有白银哎！有谷地；

放起火来烧荒哎！种上庄稼吃不尽；跳起舞来唱起歌哎！咱们勤劳的庄稼汉②。

《玛哈基大》虽只收集了几首克伦颂歌，但从上面这首歌中也已领略到克伦族的农业耕作和居住的地理概貌。他们原属山区民族，其中一部分在一百多年前

---

① 参看［缅］玛纳瓦主编《玛哈基大》，第340、365页，缅甸甘铎克雷出版社，1986年。

② 参看［缅］玛纳瓦主编《玛哈基大》，第340、365页，缅甸甘铎克雷出版社，1986年。

从山区逐渐移居到三角洲的沿海地带①。这首歌属移居者们为怀念山区生活而唱述的思乡曲。因此，这首歌曲还反映了克伦族部分支系的迁徙史。

以上民歌仅仅是《玛哈基大》歌集里收集到的歌曲，而有些民歌，由于流传地域较窄，音乐家们也难能顾及到偏僻的山区文化。也因此，还有许多民歌，包括很少在缅甸歌集中出现的情歌，人们并不知晓它们的存在。

2. 现代流传的民歌

20 世纪，笔者从缅甸的书籍以及民间收集到的民歌大致有：儿歌、风物歌、情歌、苦歌和鼓曲等。

（1）儿歌。

一个民族的音乐，若缺少儿歌就会暗淡无光。因为，童年的欢乐、童年的教育往往是从儿歌开始的。笔者在缅甸生活时，曾听到过许多非常优美感人的儿歌，却因儿歌很少有人去专门收集，随着时光的流逝，缅甸中小学的学堂里又缺少简谱和五线谱的教育，有不少曾经很受儿童们喜爱的儿歌早已被人遗忘了。

20 世纪 60 年代前，流传较广的儿歌是《老鹰》（见谱例 32）。《老鹰》这首儿歌的名称会很容易让人们想起中国民间流传的“老鹰抓小鸡”儿童游戏。

中缅两国人民的民间传统文化有许多相似的表达方式和内容，与印度文化有着本质上的区别。这是有历史根源的，由于缅甸的大多数民族属于汉藏语系藏缅语族，他们与中国西南同语系语族民族之间有着极为密切的血缘关系。

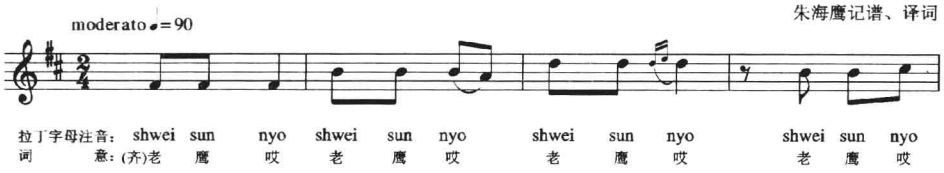
人类虽然经过迁徙、交融、分化、发展等过程，但民族文化这一根深蒂固的印记，却能一直保留在某种生活、观念、文化艺术中。但又必须看到，这种保留又并非完全继承，有些只是局部的，也有的是极为微小的吸收——变易——保留，或同源——发展——保留。

谱例 32

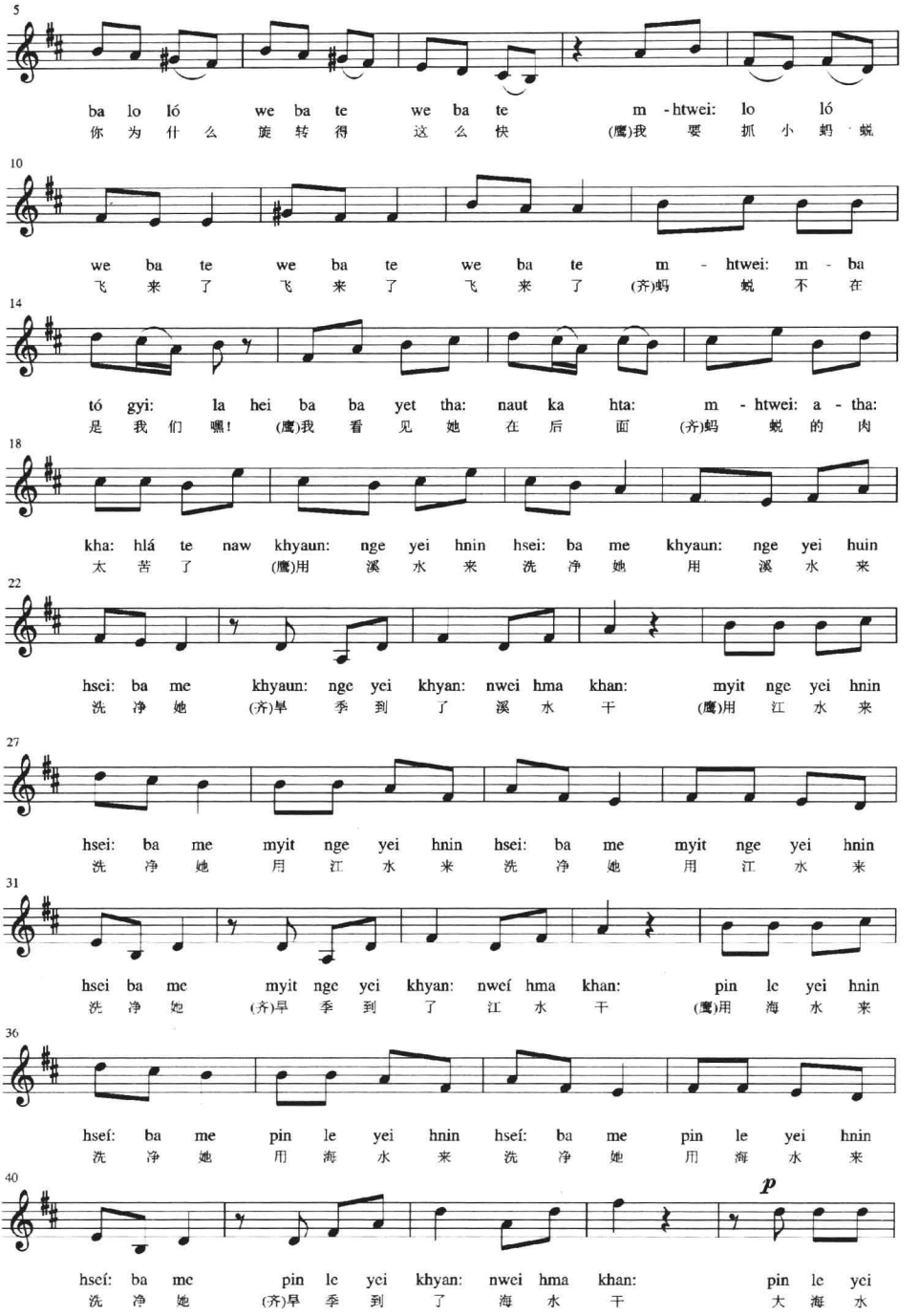
老　鹰

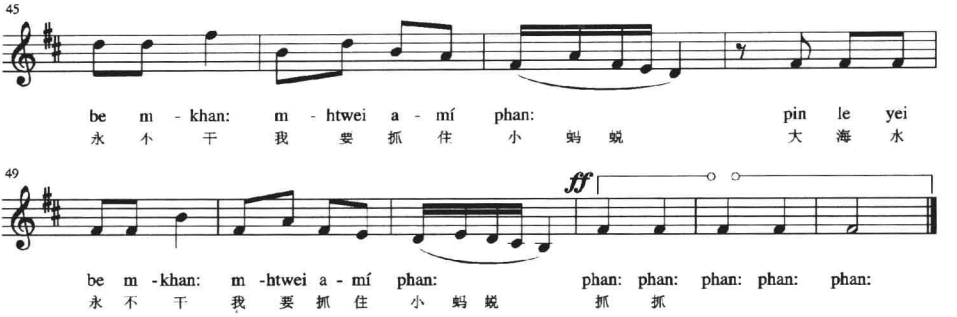
（儿歌）

朱海鹰记谱、译词



① 参看贺圣达编著《当代缅甸》，第 46 页，四川人民出版社，1993 年。


5
ba lo ló we ba te we ba te m -htwei: lo ló
你 为 什 么 旋 转 得 这 么 快 (鹰)我 要 抓 小 蚂 蚁
10
we ba te we ba te we ba te m - htwei: m - ba
飞 来 了 飞 来 了 飞 来 了 (齐)蚂 蚁 不 在
14
tó gyi: la hei ba ba yet tha: naut ka hta: m - htwei: a - tha:
是 我 们 嘿! (鹰)我 看 见 她 在 后 面 (齐)蚂 蚁 的 肉
18
kha: hlá te naw khyaun: nge yei hnin hsei: ba me khyaun: nge yei huin
太 苦 了 (鹰)用 溪 水 来 洗 净 她 用 溪 水 来
22
hsei: ba me khyaun: nge yei khyan: nwei hma khan: myit nge yei hnin
洗 净 她 (齐)旱 季 到 了 溪 水 干 (鹰)用 江 水 来
27
hsei: ba me myit nge yei hnin hsei: ba me myit nge yei hnin
洗 净 她 用 江 水 来 洗 净 她 用 江 水 来
31
hsei ba me myit nge yei khyan: nweí hma khan: pin le yei hnin
洗 净 她 (齐)旱 季 到 了 江 水 干 (鹰)用 海 水 来
36
hseí: ba me pin le yei hnin hseí: ba me pin le yei hnin
洗 净 她 用 海 水 来 洗 净 她 用 海 水 来
40
p
hseí: ba me pin le yei khyan: nwei hma khan: pin le yei
洗 净 她 (齐)旱 季 到 了 海 水 干 大 海 水

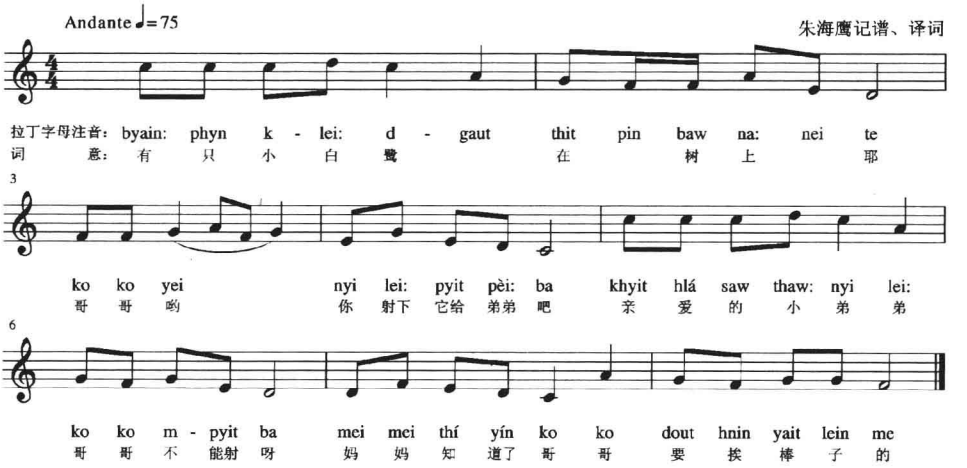


如《老鹰》这首儿歌，虽保留或吸收了“老鹰抓小鸡”这一儿童游戏的元素，但它却已发展成为缅族的儿歌，其歌中又分独唱、齐唱，表演方式、作曲手法、旋律风格等都充分地表现出缅族儿童音乐的特点。另有一首儿歌，请看谱例33《小白鹭》。

谱例 33

小白鹭

（儿歌）



《小白鹭》这首歌曲表现出佛教国家的小孩从小就要懂得不伤害大自然动物的道理，保护动物的理念是那么深入民心。佛教自古以来就宣扬爱护大自然，人与人，人与动物之间需要和谐共存。当史学家、民族学家们经深入研究后得出佛教关于爱护大自然的理念已有两千余年的历史这一结论时，不能不让人惊异，佛教并不像人们认为的是纯唯心主义、迷信的文化。佛教有许多富有哲理的深奥理论还有待人们去仔细研究。这两首儿歌的歌词也充溢着儿童的天真与淳朴，其音乐旋律、节奏也表现出缅甸音乐的特有风格。

（2）风物歌。

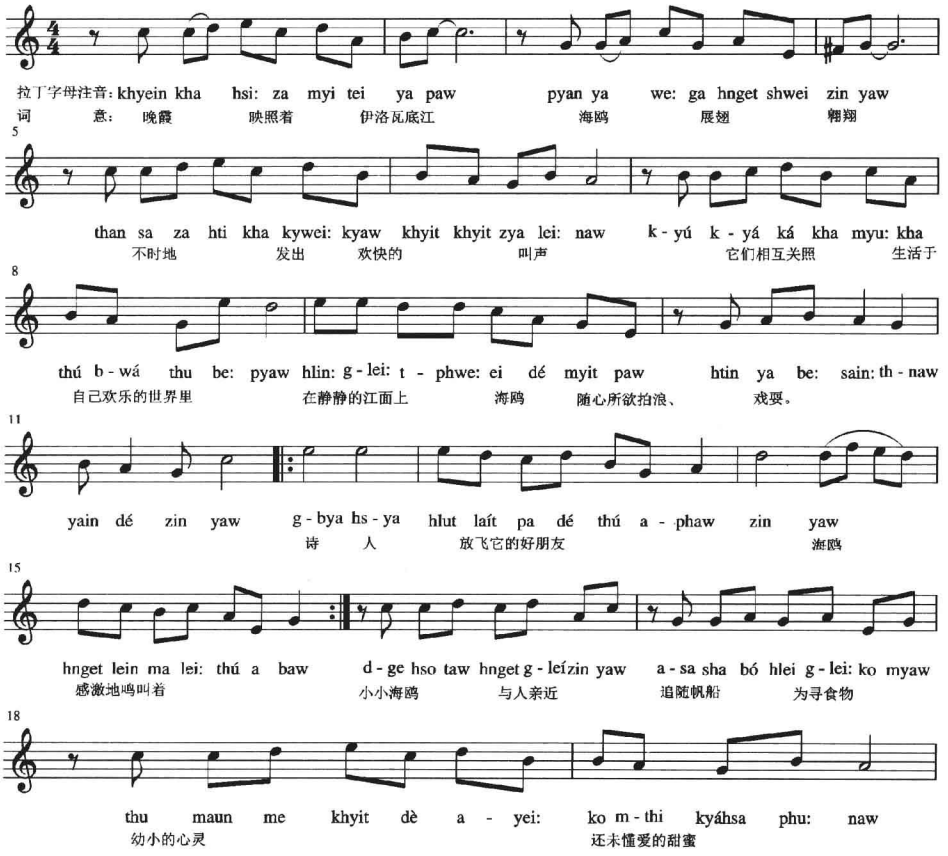
笔者在前面介绍的古传统民歌恋曲里，就包含了缅甸的古代文人们对不同地区的风情景物表达眷恋的情怀，这类歌曲在现今缅甸的民歌中仍占有一定的席位。笔者为了与前面谈到的表达对佛教长老、景物的眷恋情怀的古恋曲相区别，将现代民歌中描写风情景物、花草鸟兽、农村生活的歌曲统称为风物歌。

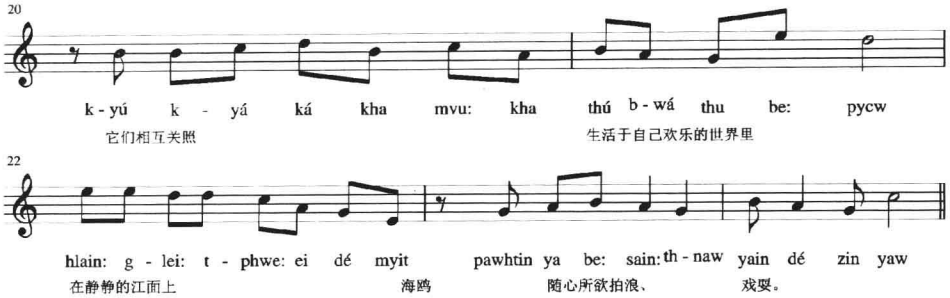
《海鸥》这首歌把我们带回到新中国成立初期中缅两国友好交往的时光，使我们领略到缅甸伊洛瓦底江流域到沿海一带的美丽风光和缅甸人民向往海鸥般自由自在、齐心共进的情怀。请看谱例34《海鸥》。

谱例 34

海　鸥

缅甸民歌
朱海鹰记谱、译词

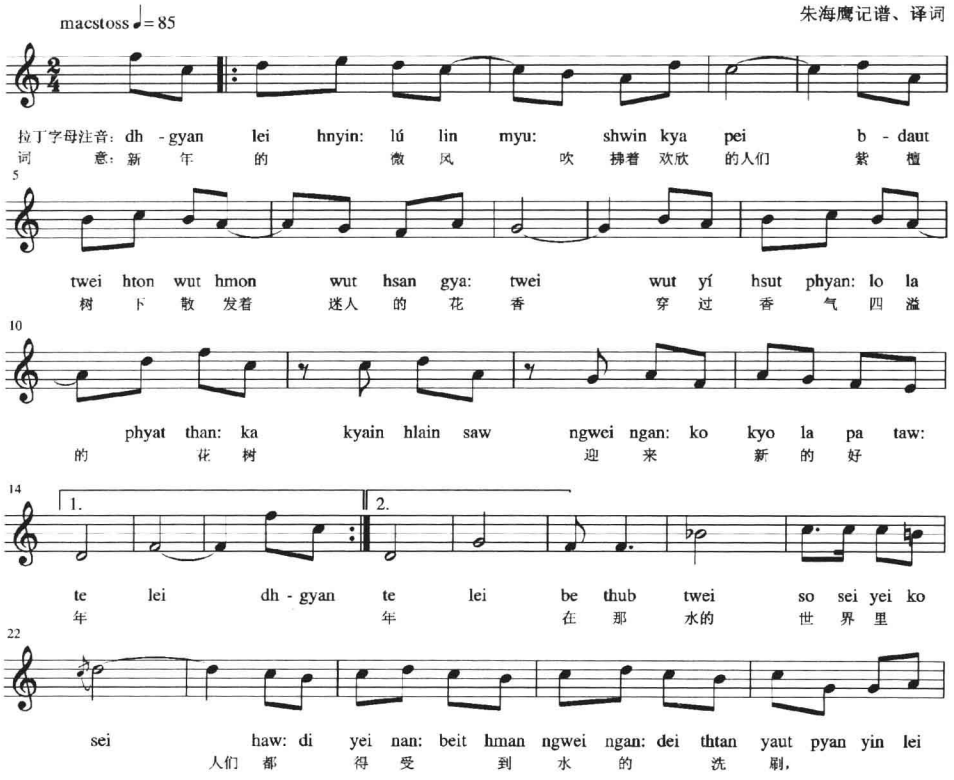


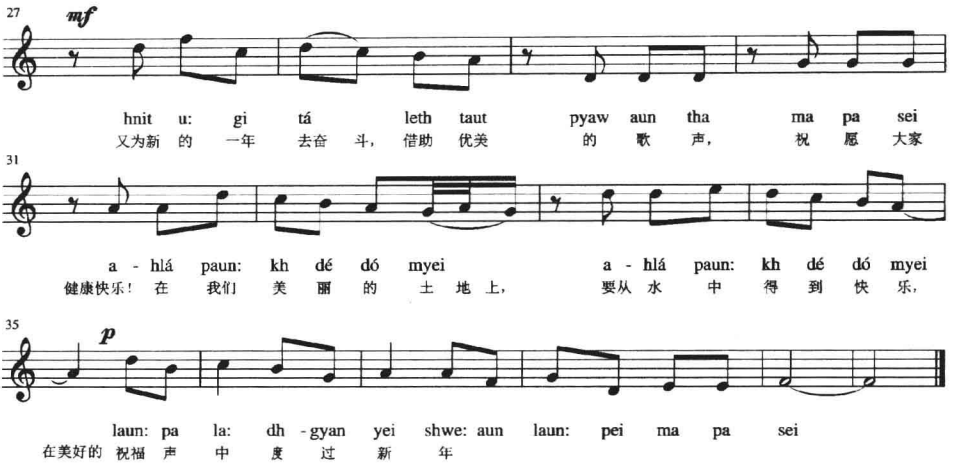


缅甸描述风情景物的歌曲很多，还有许多歌曲唱述生活与传统节日，如《泼水节的雨》也属这类歌曲。泼水节常被人们认为是傣族的新年，其实，新年必须是历法的第一个月的第一天，方可称为新年，而傣族的泼水节是在傣历的六七月间。泰国也有泼水节，不仅庆典很隆重，也有弃旧迎新的含义，但泰国称它为“宋干节”。关于泼水节源流的话题，笔者已在第一章第三节“热带民族乐舞文化的生成”中有论述。请看谱例35《泼水节的雨》。

谱例35

泼水节的雨



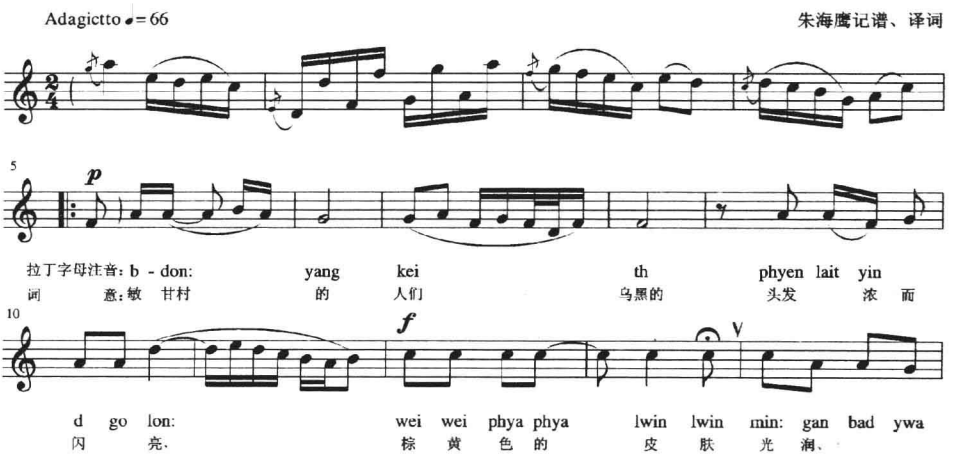


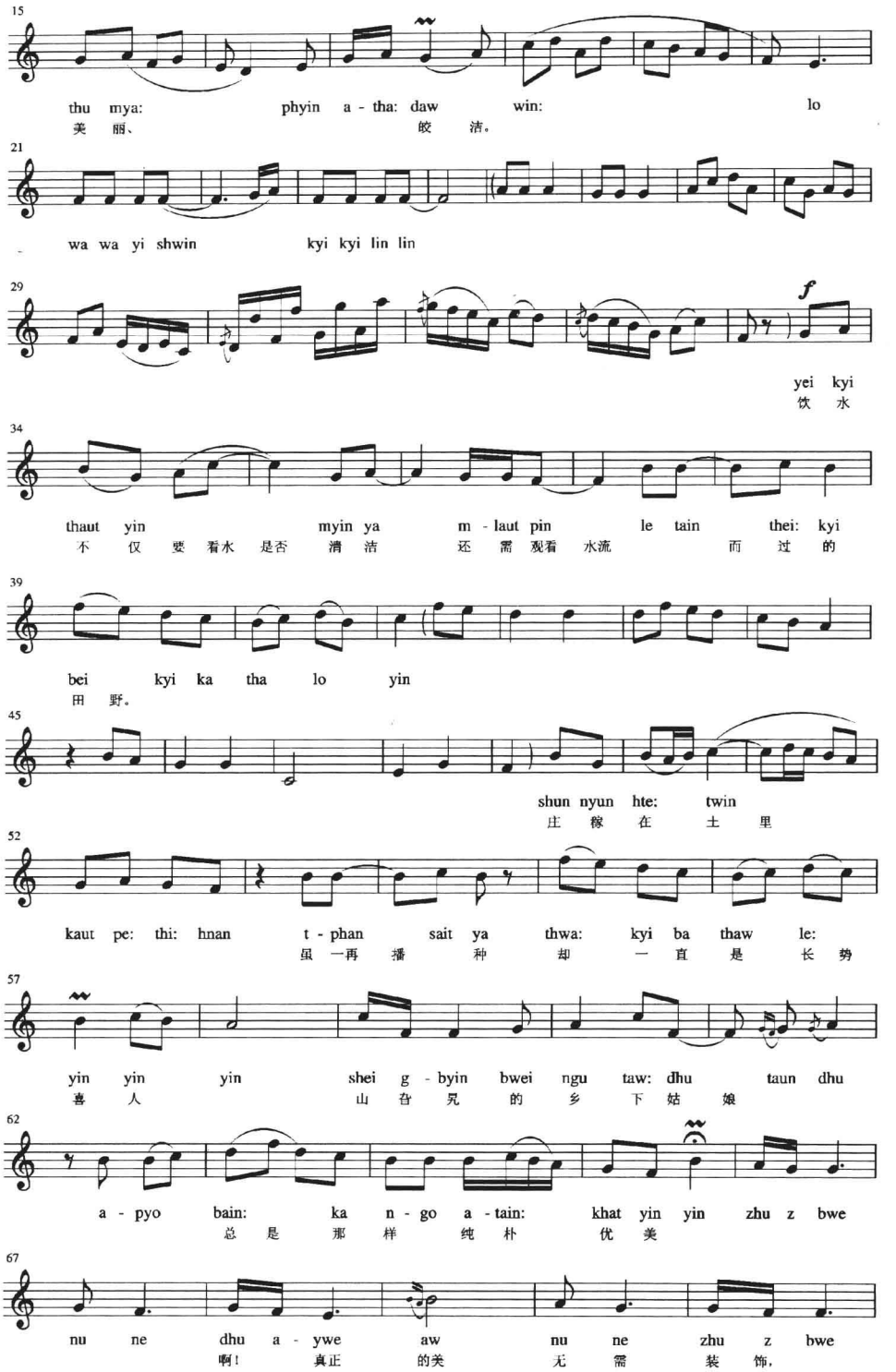
（注：20 世纪 70 年代，笔者向一位缅甸大学生收集这首歌，他用缅文写给笔者歌词，歌名写为“泼水节的雨”。但 1990 年，当笔者收集到这首歌的录音磁带时，发现此歌的歌名缅文直译是“泼水节的青年”，特此说明。）

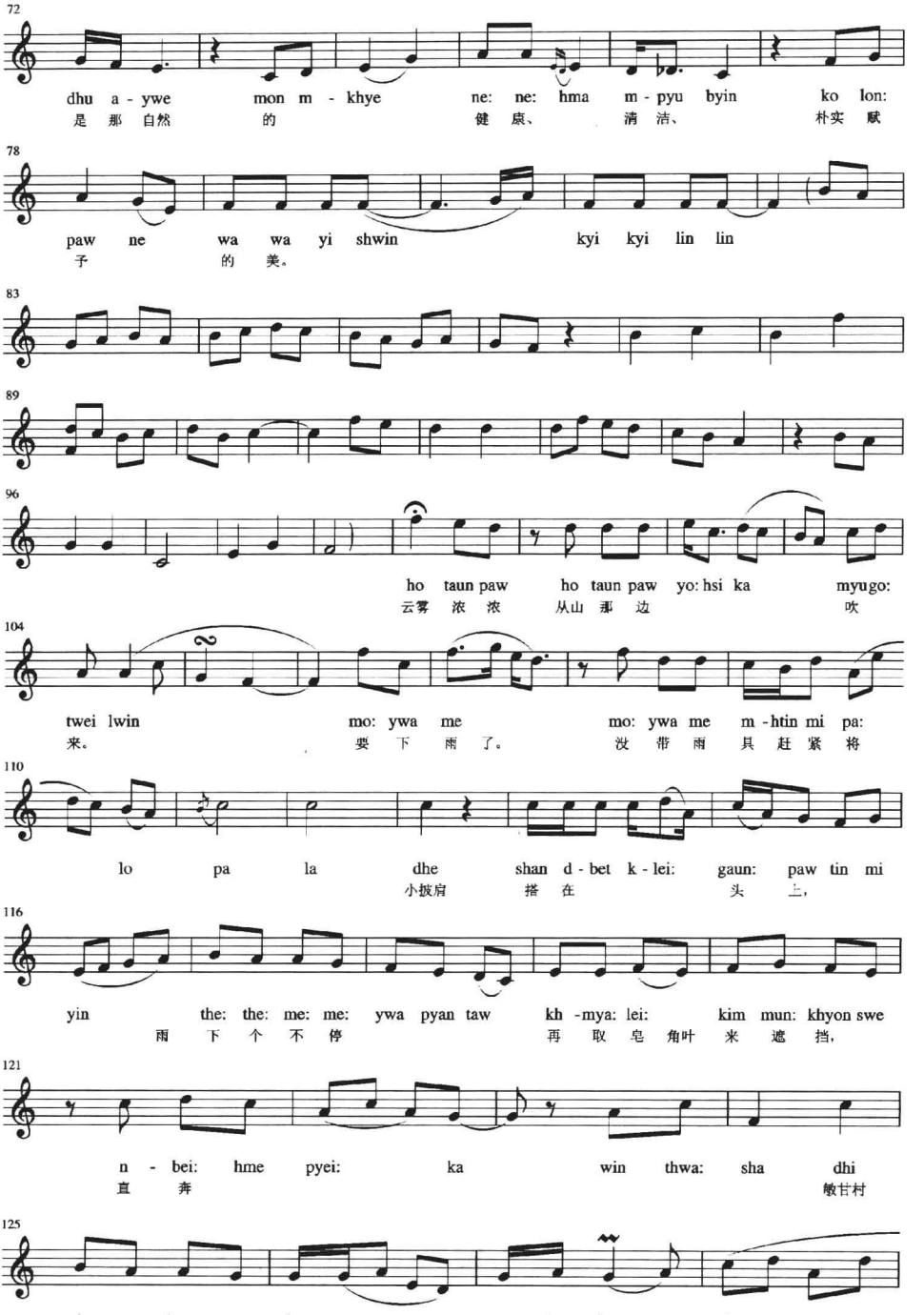
缅甸作为农业国，又是热带植物、动物种类极为丰富的国家，民间有许许多多的歌曲讲述田间、农村、农民的生活。20 世纪 50 年代，有一首很受人们喜爱的歌曲《瑞敏甘》，其旋律古朴优美，开头的唱词慢慢拉长，形成波浪似的旋律后，才轻轻地唱述着热带农村那种朴实、娴静的生活，以及农村姑娘健康、纯洁的美丽。见谱例 36《瑞敏甘》。

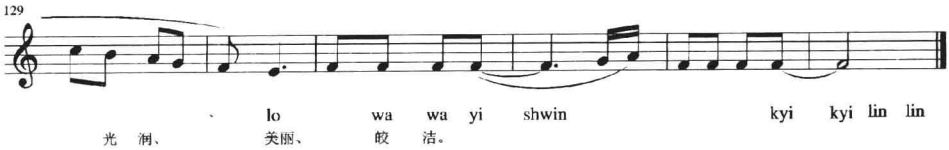
谱例 36

瑞敏甘




15
thu mya: phyin a - tha: daw win: lo
美 丽、 皎 洁。
21
wa wa yi shwin kyi kyi lin lin
29
f
yei kyi
饮 水
34
thaut yin myin ya m - laut pin le tain thei: kyi
不 仅 要 看水 是否 清 洁 还 需 观看 水流 而 过 的
39
bei kyi ka tha lo yin
田 野。
45
shun nyun hte: twin
庄 稼 在 土 里
52
kaut pe: thi: hnan t - phan sait ya thwa: kyi ba thaw le:
虽 一再 播 种 却 一 直 是 长 势
57
yin yin yin shei g - byin bwei ngu taw: dhu taun dhu
喜 人 山 谷 间 的 乡 下 姑 娘
62
a - pyo bain: ka n - go a - tain: khat yin yin zhu z bwe
总 是 那 样 纯 朴 优 美
67
nu ne dhu a - ywe aw nu ne zhu z bwe
啊! 真正 的美 无 需 装 饰,


72
dhu a - ywe mon m - khye ne: ne: hma m - pyu byin ko lon:
是 那 自然 的 健 康、 清 洁、 朴实 赋
78
paw ne wa wa yi shwin kyi kyi lin lin
子 的 美。
83
89
96
ho taun paw ho taun paw yo: hsi ka myugo:
云雾 浓 浓 从山 那 边 吹
104
twei lwin mo: ywa me mo: ywa me m -htin mi pa:
来。 要 下 雨 了。 没 带 雨 具 赶 紧 将
110
lo pa la dhe shan d - bet k - lei: gaun: paw tin mi
小披肩 搭 在 头 上，
116
yin the: the: me: me: ywa pyan taw kh -mya: lei: kim mun: khyon swe
雨 下 个 不 停 再 取 皂 角叶 来 遮 挡，
121
n - bei: hme pyei: ka win thwa: sha dhi
直 奔 敏甘村
125
min: gan bout ywa thu mya: a - tha: daw win:
里。 敏 甘村 的 人 们 乌黑 的 头 发 棕黄 色 的 皮肤



《瑞敏甘》的歌词和音乐旋律都能够充分显示出缅甸人民的情感与生活情境，深受缅甸人民和曾经在缅甸生活过的华侨华人喜爱，成为缅甸不朽的民歌。

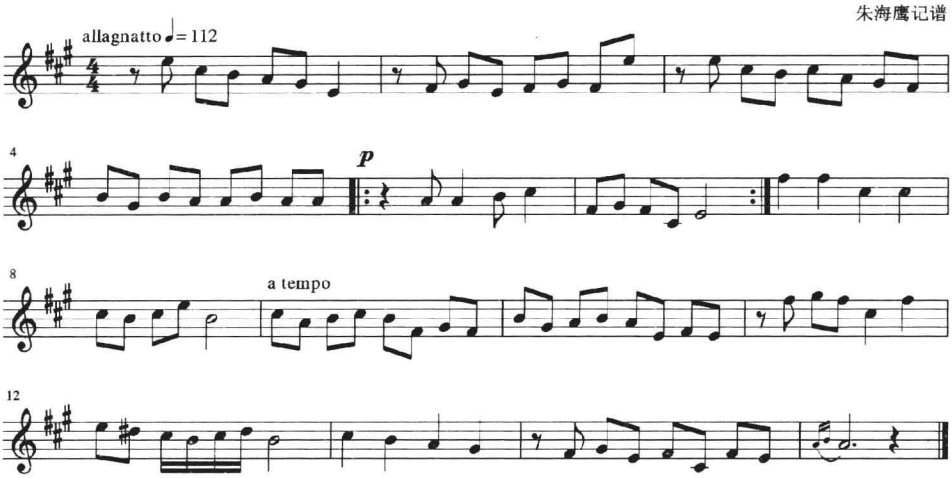
（3）情歌。

缅甸人的婚姻为一夫一妻制。自古以来，男女都是经过自由恋爱成为夫妻。见谱例 37《瑞蜜》。

谱例 37

瑞　蜜[1]

（民歌）



流传于 20 世纪 50 年代。

缅甸的情歌在自由恋爱的社会习俗与生活中得到充分的发展。情歌在缅甸的民歌中所占比率是比较大的。各地各民族都有许多情歌，但缅族的情歌有自己的特点，不像笔者 20 世纪 70 年代走访过的一些山区民族，有些民族为了繁衍后代，往往会将性交、做爱的知识，作为谈情说爱的内容融入集体歌舞里。缅族受佛教及传统观念的影响，他们很讲文明，也比较注重音乐的文雅。缅族情歌唱出喉来，就要以赞美对方为主。《瑞蜜》这首歌流行于 20 世纪 50 年代，其歌词赞美瑞蜜姑娘的美丽、聪慧、活泼、可爱。歌曲的旋律忽高忽低，节奏欢快，表现

① 该歌曲流传于 20 世纪 50 年代。

出青年男子初谈恋爱时，忐忑紧张，又不愿放弃追求漂亮女孩的心理。

另见一首大约流行于80年代的歌曲《变色龙》，这首歌也含有很浓的缅甸民乐风格。请看谱例38《变色龙》。

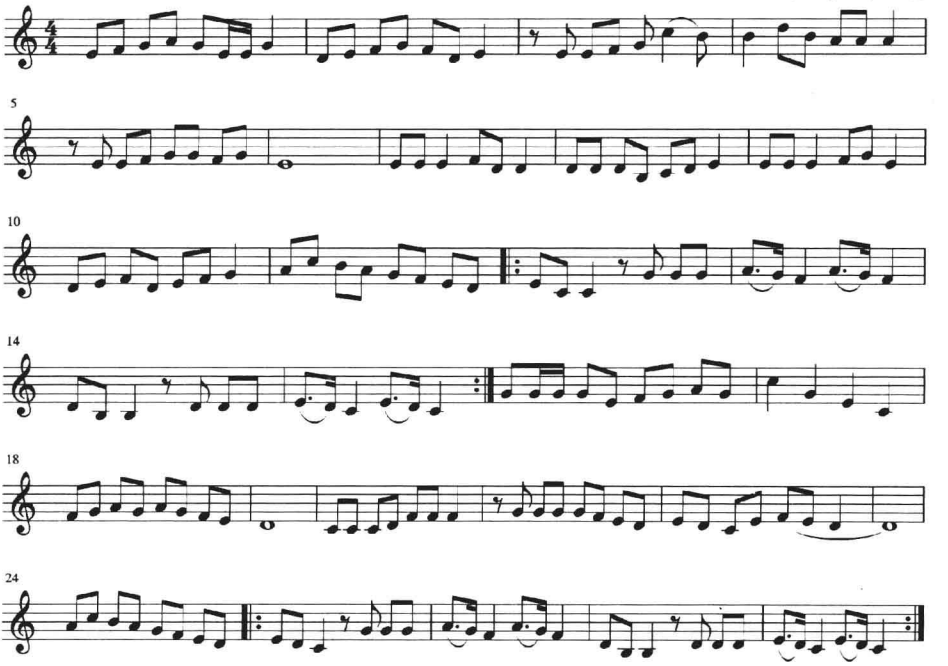
谱例 38

变色龙

女声独唱

缅甸现代流行歌曲
貌　介　孟　词曲
朱　海　鹰　记谱

moderato ♩= 86



20世纪60年代，流行音乐以不可阻挡的趋势风靡全世界。此时的缅甸虽与中国一样，政治、文化、生活等都处于自我封闭状态，却没能挡住流行音乐的冲击。年轻一代的音乐爱好者，很快就将美国、英国、日本、印度以及中国香港、中国台湾的流行歌曲改用缅语演唱（歌词另配）。民族音乐作曲家为了适应时代潮流，也将缅甸民歌的旋律结合外国流行歌曲的内容、作曲手法、曲式特点等进行创作。这时期的情歌创作和录音磁带的发行量，是缅甸历史上的最盛时期。《变色龙》就是这时期的属于女声演唱的歌曲，其旋律虽注入西方流行歌曲的元素，歌中却能反映出缅甸现代青年女性的恋爱心理和她们的社会地位所起的变化。

据了解，缅甸比较重视文化的普及教育，根据20世纪70年代的相关统计，

缅甸有许多行政区已达到90%以上的扫盲目标①。在扫盲中，女生的升学率又比男生高，因此，在许多部门、行政单位，妇女的才干得到发挥，妇女的地位也就自然提高。《变色龙》的歌词反映出妇女不再是以前那种面对男人羞涩懦弱的形象，她们抛开男尊女卑的偏见，昂头站立社会。她们喜欢表现女性刚强的文学艺术，更喜欢情深义重、男女平等的爱情歌曲。《变色龙》虽未能表现出女性的所有企望，但歌中已影射了妇女地位的变化。

（4）苦歌。

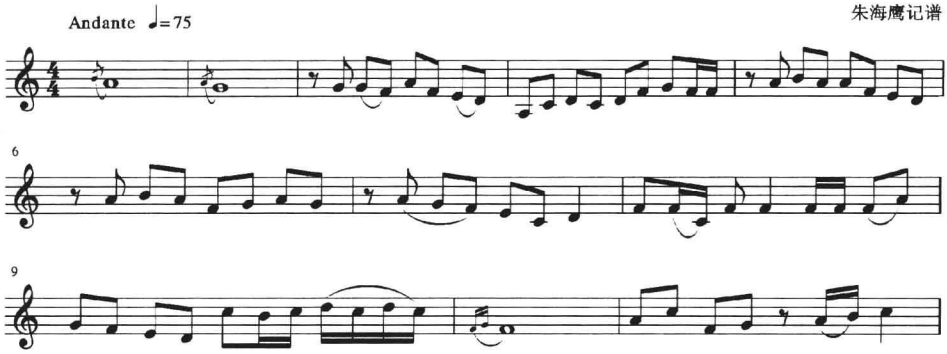
缅甸地处亚热带，自然界万物争艳，风景极为秀丽，但它同时也是各种动物和昆虫的世界。不仅猛兽、毒蛇会伤人，更可怕的是各种带病菌的吸血昆虫和有毒的植物随时都有可能夺走人的性命。一位缅甸诗人曾对笔者说："我在林间小道走，怕的不是饿老虎，老虎伤人不多见，蚊子使人丧命千千万。"这位诗人从城市到乡下工作时得了疟疾，险些丧命，感叹之下说出这番话。

缅甸的广阔农村缺乏医生，医疗条件也比较差，人们在农村常可听到村民因失去亲人而悲伤地哭着，哼唱着歌曲送别亲人。民间艺人为此编写了一些凄凉悲伤的曲调，哭唱人间的不幸，如《花圈》。从这首歌的旋律中不难感受到一种悲痛哀伤、凄风苦雨的惨象。据说，这首歌最早流传在一支抗英、日殖民统治的小部队里，残酷的战争夺走不少亲友的性命。一位不知名的词曲作家写了这首歌，讲述战争给人们带来的灾难。缅甸人民在昂山将军的领导下，终于在1948年1月4日获得独立。请看《花圈》这首苦歌表达悲伤的旋律（谱例39）。

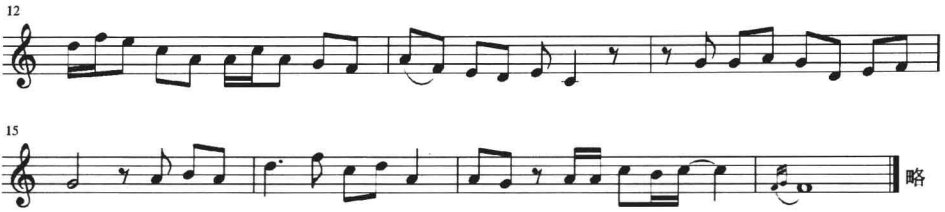
谱例39

花　圈

朱海鹰记谱



① 参看许青媛《缅甸的识字运动》，载《东南亚》1984年第2期。



（5）鼓曲。

缅甸的鼓乐器很多，有的鼓虽属同类，但由于地区不同，使用的民族各异，鼓的名称也不一样。因此，缅甸的鼓曲种类很多，本章节主要谈的是缅族的鼓曲。缅族的鼓曲一般都以歌舞的形式进行表演，也称鼓舞，如瑞波大鼓曲（舞）、长鼓曲、多拔鼓曲、象脚鼓曲等，一种鼓代表一种歌舞。鼓舞表演方式、表演场合有所不同，但表演目的是基本一致的，都在佛教的各种节日里出现，包含着浓厚的娱神娱人气氛。

然而，令人费解的是缅甸的鼓曲（舞曲），除了象脚鼓能够突出象脚鼓的表演外，其余的鼓曲都存在名不副实的现象。这是什么原因呢？这需要从鼓曲的发展以及鼓的神秘“地位”去探析其中的缘由。

①关于大鼓曲的发展。

缅甸著名的文学理论家吴密奈在其所撰的《联邦舞蹈》中谈道：“大鼓舞的表演方式是，男主角手持铜钹在舞台中间面对四方且歌且舞，鼓手随即边舞边击；他们相互配合……铜钹手在舞台前作为主角领舞，女演员以甜美优雅的舞姿跟随其后轻盈曼舞，旁边还有一丑角则以各种滑稽的动作逗乐。”①

从大鼓歌舞的表演方式看，其主要表演者是铜钹手，其次是女伴舞，然后是小丑角，最后才是大鼓手。大鼓曲的表演，其鼓手仅在后面晃动着舞步击鼓，没有抛头露面，显然与这种歌舞的名称不符。为何不把这种表演称为铜钹舞呢？笔者经过研究认为：

人类与大自然的斗争、生产劳动中创造了许多的歌舞。最早为歌舞伴奏的只有一些简单的鸣响物——竹筒、梆子等；此后，人们利用敲击空物则鸣的原理将难于吞食的兽皮蒙在竹筒或中空器物上制造成最初的鼓。鼓出现之后，古人们把它视为圣物，用它来祈神消灾，举办祭祀。无论是缅甸寺庙里的鼓，还是各村寨、各民族的鼓，“地位”都是那样的神圣。缅甸的克伦族敲击铜鼓时，也要喷洒香水祭拜后才能使用②；这些行为都说明了鼓文化在古代东南亚地区具有相当

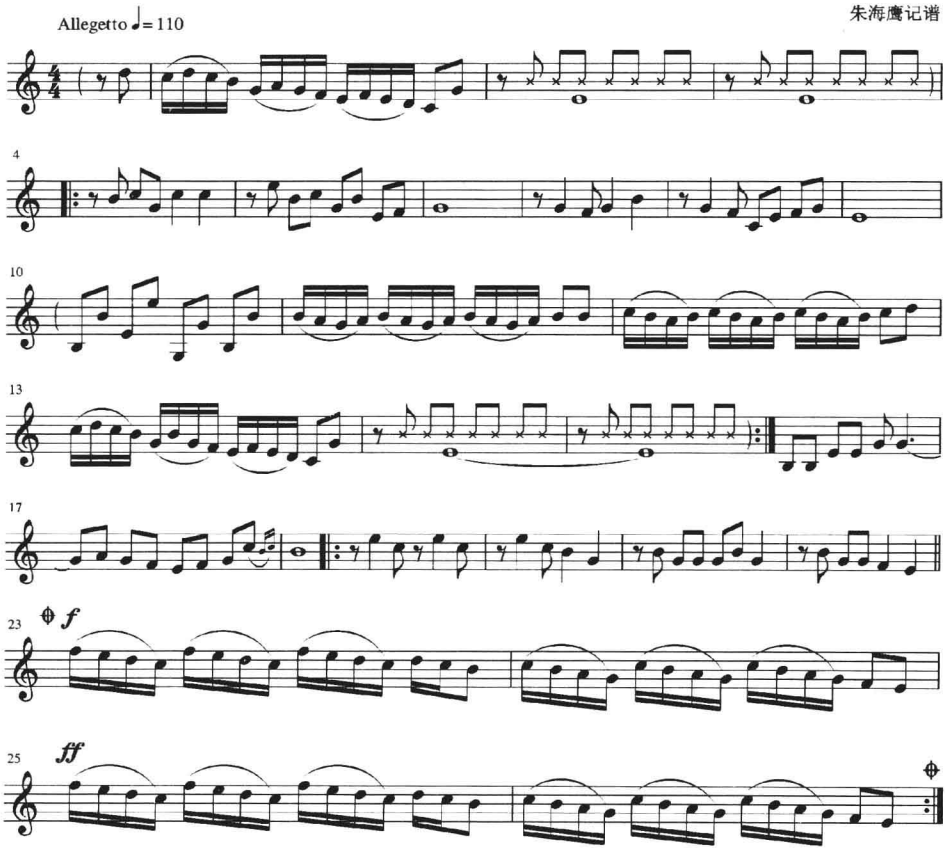
① 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第2页，缅甸文化部出版，1959年。
② 参看［缅］曼顶农《克伦族蛙鼓》，载《妙瓦底》1984年8月刊。

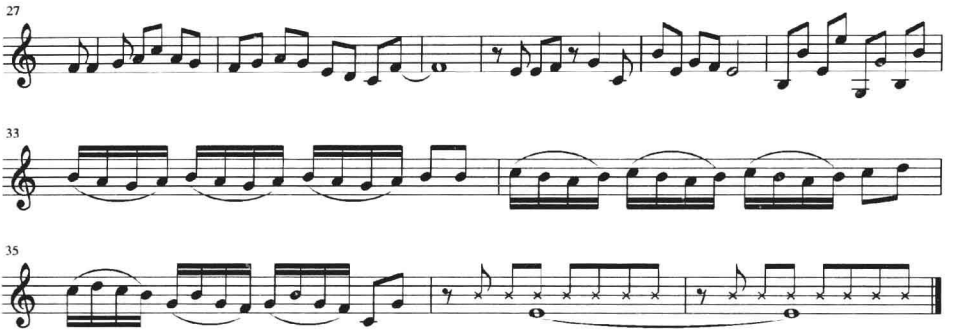
神圣的“地位”。20 世纪中期的缅甸农村栽秧节里还有跳大鼓舞的习俗，这些习俗使人们了解到大鼓舞是在为祭祀谷神而舞。因此，不难推测，大鼓歌舞的最初表演方式，无疑是以敲击大鼓来为谷神进行歌舞的；大鼓舞历经漫长的时间演变与发展，表演人员及乐器增加，击鼓者也因身挎大鼓，没有突出的舞蹈表演，而被其他舞蹈者取代，退居第二、第三位，但大鼓曲的名称却被保留了下来。笔者相信，大鼓曲在今后的发展中无论其乐器和人员怎么变化，它仍会保留传统的称呼——大鼓曲，其他的鼓曲也会因为类似的原因而保持它们原有的称呼。

②长鼓曲与多拔鼓曲。要深入了解长鼓曲和多拔鼓曲，请先看乐谱 40《瑞波多拔鼓曲》。

谱例 40

瑞波多拔鼓曲





长鼓和多拔鼓的造型与大鼓差不多，它们应属同一鼓文化派生出来的。大鼓曲与长鼓曲的表演形式仍属同一源流，是在不同地区发展、派生出的不同表演流派。长鼓因比大鼓小、鼓体较长而被称为长鼓。多拔鼓又因比长鼓短小，而另赋一名。这些乐器和曲种都是随着社会文化的需求而发展，种类也不断增加，使之能更好地发挥其在歌舞中的表现。长鼓歌舞的表演方式、表演场合与大鼓曲有些区别。长鼓歌舞队由两位鼓手、一支唢呐吹奏者、一名铜钹手和两位竹拍板敲击者组成。他们在草坪上围成圆圈一边演奏、一边舞跳，“铜钹手不但要展示自己击钹的技术，还要说唱。他们在乡村草坪上表演一些有戏剧情节的歌舞，也称长鼓戏”①。

可见，长鼓歌舞的表演方式和表演场合与大鼓歌舞既有共性又有区别。大鼓曲没有唢呐，也不围成圆圈歌舞。大鼓曲可边走、边舞，到田间、到寺庙空旷地表演。长鼓戏是在固定的地点表演有故事情节的歌舞。但它们的表演队伍是相似的，除了唢呐和鼓的区别外，其余乐器没多大变化。多拔鼓曲在汲取大鼓曲和长鼓曲的特点后逐渐形成民间生命力最强、最活跃的鼓乐舞，它和长鼓歌舞队一样，由两个鼓、一支唢呐、一对铜钹、两把竹拍板组成。

③象脚鼓曲。

象脚鼓曲和多拔鼓曲一样是缅甸民间生命力最强的传统歌舞。几幅贡榜王朝时期的“箔日白”（P-r bait）画展示了象脚鼓舞的表演。现代农村的象脚鼓歌舞表演和图 30 基本相似。缅族的鼓乐队阵容除象脚鼓舞队外，其他的大鼓、长鼓、多拔鼓歌舞队的鼓都是以双数出现的，唯独象脚鼓，从古至 20 世纪末，其歌舞队里只用一个鼓，其他民族却无此规矩。有关原因，后文“七、乐器”继续讨论。缅甸独立后，舞台上出现过集体表演象脚鼓的歌舞，但在民间并不盛行，人们还是习惯看传统的以男性单人表演的象脚鼓歌舞。

象脚鼓歌舞和多拔鼓歌舞的表演方式又分“雅跳”（缅语称“阿拉嘎”，

① 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第 5 ~ 6 页，缅甸文化部出版，1959 年。

A hla ka）和“晃跳”（缅语称“阿扬嘎”，A-yan ka）两种。关于这两种鼓曲的表演方式，在曲艺章节里再讨论。

综上所述，从鼓曲的表演方式中已看到，所有鼓曲的表演队伍，除了鼓的使用外，其他乐器大致相同，而他们的表演方式及场合又有区别。象脚鼓与多拔鼓歌舞虽都有“雅跳”、“晃跳”，但其歌舞及“妲恰”词并不一样。这也是缅甸鼓曲看似相似又并非相同之微妙吧！

思考题：

1.（选择题）缅甸歌曲大致有（　　）、（　　）、（　　）、（　　）四大类。

A. 山歌　　B. 民歌　　C. 对歌　　D. 古曲

E. 船歌　　F. 曲艺　　G. 戏曲　　H. 舞曲

2.（简述题）缅甸的室外表演艺术有何特点？

3.（简述题）缅甸古代民歌中的恋曲是情歌吗？

4.（选择题）缅甸的主体民族常表演（　　）、（　　）、（　　）、（　　）等鼓曲。

A. 铜鼓　　B. 象脚鼓　　C. 多拔鼓　　D. 手鼓

E. 长鼓　　F. 大鼓　　G. 太阳鼓　　H. 木鼓

5.（填空题）20 世纪缅甸流传的民歌有：_____、_____、_____、_____。

三、古　曲

缅语称古曲为“谐蒿德钦”（Shei：haun：th－khyin：），称古典音乐为“德钦基”（Th－khyin：gyi：）。德钦基仍属于古曲之列，它们源于宫廷，是古代各个时期，由国王、王子、大臣、公主以及历史中各个时期的名人写下的，有深奥含义的，用诗词谱写成的歌曲。

1913 年，缅甸著名音乐家吴禀邱从全国收集、整理、汇编了一本名为《玛哈基大》（M－hagita）的歌曲大集。此书收集了远至一千余年前的蒲甘王朝上层名人，直至近代一些文人写下的曲子。可惜这部名为歌曲大集却没有歌谱，而仅有几个简单的音乐符号。如：逗号“Ⅰ”；句号“Ⅱ”；音的长短“－－－－－”；反复的次数用缅文数字注于词的上方；音乐过门用“X”符号等表示。但令人惊奇的是只要懂得缅文、巴利文、缅甸的古诗韵和古曲的旋律特点，拿起这

本歌曲大集，就不难唱出许多动人的歌来。有关奥妙，请看“音乐结构”章节。《玛哈基大》收集了五百多首歌，二十多种曲目。其中称“德钦基”的古典音乐有弦曲（Kyo）、巴骠曲（Pat－pyo）、德钦坎曲（Tha－chin－gan）、布艾曲（Bwe）、瑜陀耶曲（Yodaya）、孟曲（Mon）等。

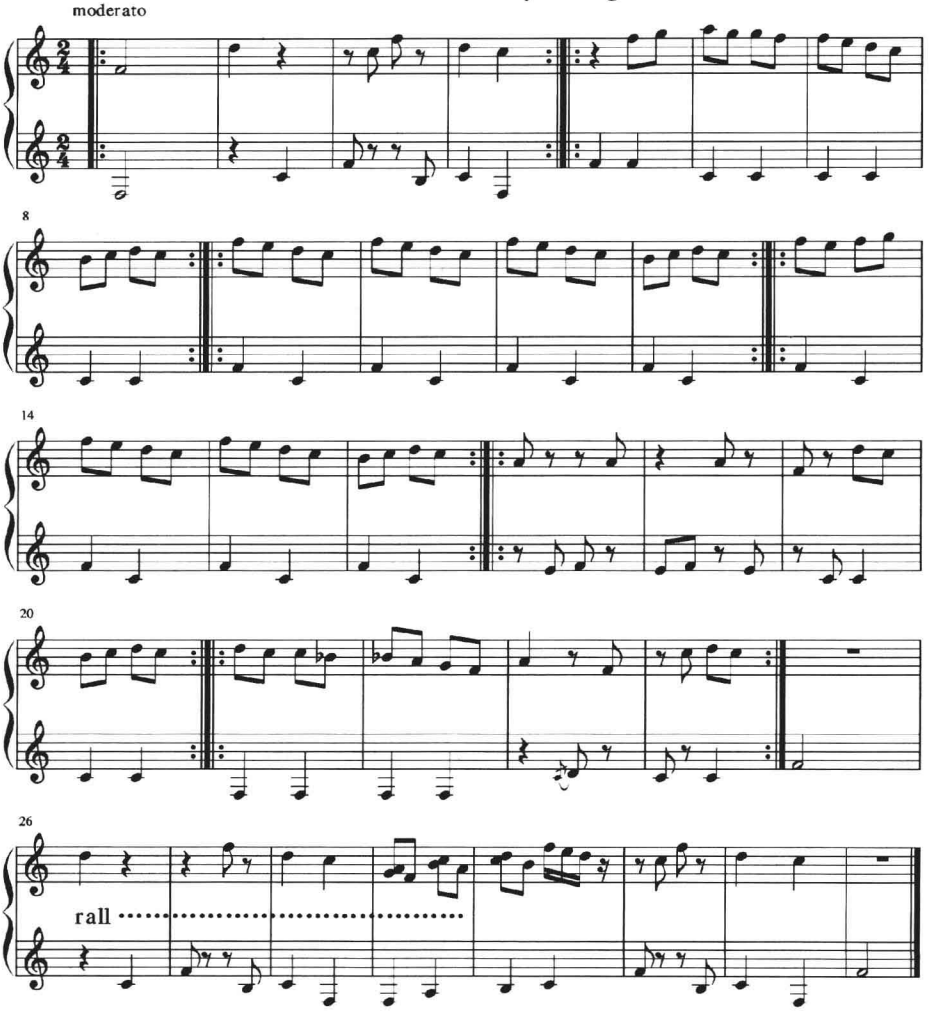
弦曲：

弦曲是指主要由弦乐器“桑柯”（弯琴）伴奏或创作的古曲。请看谱例41“弦曲”。

谱例41

弦　曲

（Introduction of kyo song）



取自：《缅甸古典音乐》，缅甸文化部出版，1960 年。

根据 1960 年缅甸文化部出版的古典曲演奏谱分析：弦曲属 F 大调的曲子，歌词大部分是优美的抒情诗，内容多半与歌颂佛教和君王有关，其中也有为已故者唱的颂扬曲。在缅甸古曲中，弦曲属最常听到的曲目，也是《玛哈基大》收集到的最多的曲子。学习缅甸的古曲，必须从“十三首基础弦曲”学起。谱例 42 就是十三首基础弦曲中的第一首。

谱例 42

十三首基础弦曲（之一）

朱海鹰记谱、译词

Andante ♩=70

拉丁字母注音：htan t - ra tei shin htan t - ra tei shin d-yan d-yan htan t - ra tei
词　意：乐 声 起　乐 声 起　乐 声 欢 腾

7

shin tei shin htan t - ra tei shin htan t - ra tei shin d-yan d-yan than
按 俗 舞。乐 声 起　乐 声 起　乐

14

t - ra tei shin tei shin d lu lu d lu lu hton: d-yan d-yan
声 欢 腾　按 俗 舞。

21

1. 2.

pin taw: lon: hnan pa ló lei d lei: htet sá we kaun: gin
歌 舞 响 彻 山 林 间。间。欢 乐 飞 向 云 霄 外

29

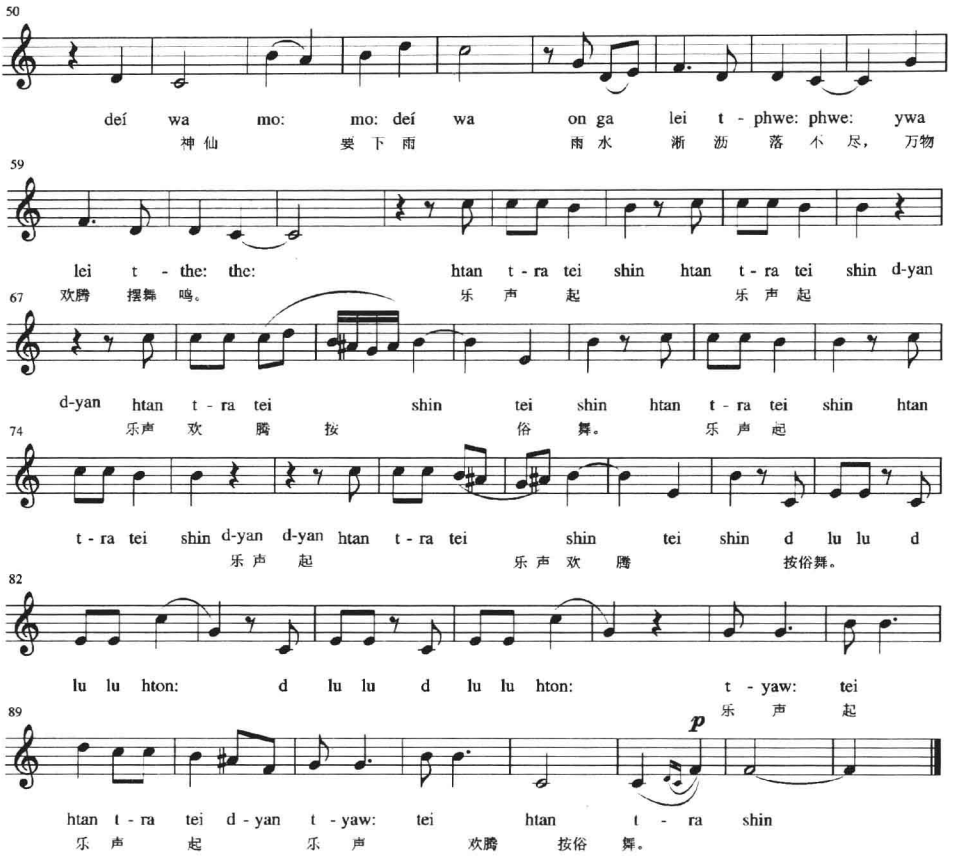
mo: dé mo: tein byin san shwin san shwin pyaw ba:
乐 哉 哉　与 伴　聚 歌

36

yueí baw d - zu mya: nge hnin lei: san shwin san shwin pyaw
同 舞 翩　乐 哉 哉

43

ba: ywei baw d - zu mya: nge hnin lei dhi mo: dhi mo:
与 伴　聚 歌　同 舞 翩。神 仙



乐师吴德斯教学用曲（录音），1975 年。

这首弦曲，在乐师的谆谆教导下，使初学音乐者慢慢懂得“学习音乐不仅要掌握好节拍，还要了解音乐是来自生活和传统的习俗，以及在炎热的气候中，雨水滴答落下时，自然界万物都会欢腾起来，有节奏地啸鸣摆舞”①。

巴骠曲：

这种曲子要求演唱者用非常文雅、柔和、细腻的唱腔去表达歌中的情感。因此，还有巴骠唱腔为娇腔（缅语为“阿雀”）之说②。

关于巴骠曲，缅甸著名女音乐家铎索妙恩志在《音乐与舞蹈》一书中还谈道：“古时候为‘阿迎’歌舞伴奏的乐器演奏家，在演奏巴骠曲时，开始用的弦调是‘尼因龙’（即 C 为主音）弹奏；而后，渐渐转调，先转成‘奥边’（即 F 调）；然后再转‘巴莱’（即 B 偏低调）演奏。但这一传统演奏法在德瓦艾达

① 吴德斯“关于第一首弦曲”的授课录音，笔者收集，1975 年。

② 参看［缅］铎索妙恩志著《音乐与舞蹈》，第 30 页，缅甸文学宫出版，1968 年。

‘桑柯’琴大师去世，以及他传授的弟子吴昂拉、貌貌蜡等都相继谢世后，上述演奏技法也就完全失传了。”①

可见，巴骠曲在古曲中已有了较高的演奏、演唱技巧，而且能够采用转调手法创作乐曲，这在19世纪音乐中仍属于较先进的创作手法。可惜它未能流传后人。

在《玛哈基大》里的巴骠曲《顶卡丹》、《护世大神曲》等也是用“奥边”即F为主音演唱的。

巴骠曲里的曲目内容主要是歌颂名城、宫廷、名胜古迹、佛塔、神灵、时节、名剧等。

德钦坎曲：

德钦坎曲又称“德钦阚曲”，这“坎”与“阚”在缅语中仅是声调上的微小差别，但含义却大不一样。缅甸有权威的古曲音乐家认为：不应该称“德钦坎”，而应该称“德钦阚”。因为缅语里的“阚”是更加雄伟壮丽之意，指的是这种曲子要比弦曲、布艾曲更加优雅。而德钦坎（缅语“德钦”是歌曲，“坎”是垫，作底之意）不能表达这类曲子的内涵。由于缅甸音乐界对这类曲子的称呼不统一，外国的有关书籍中也一直用“德钦坎”（tha－ching－gan）一词。虽有争议，并未有明文更改。

德钦坎（阚）曲又分大、中、小三种，其不同表现，主要在歌词的长短上。大德钦坎比较长，一唱就约二十分钟；小德钦坎的歌词较短，如《颂雨》，其歌词大意如下：

颂　雨②

乌云滚滚遮天宇，云中何仙在舞蹈；风起之处云翻腾，暴风卷地寒袭人；

你匆匆而来，别无所求而去，留下万滴倾盆雨；欲罢不能，乌云不散，雨落不止；

云天自有云天命，时过必换新气颜；佛祖释迦牟尼不过问，亲爱的朋友，要知天宇，望天是矣。

德钦坎曲以缅族乐器配合作者将历史上值得歌颂的事谱写成曲，其中有些曲子仍以弦乐器来谱曲。

---

① 参看［缅］铎索妙恩志著《音乐与舞蹈》，第34页，缅甸文学宫出版。1968年。

② 参看［缅］玛纳瓦《玛哈基大》，第125页，缅甸甘铎克雷出版社，1986年。

布艾曲：

缅语“布艾”意为颂扬、头衔。作为古曲，它专门用来歌颂古城、叙述佛塔史；同时也用于祝愿吉祥等歌曲中。

瑜陀耶曲：

缅甸人称泰国为“瑜陀耶”，但这种古曲并非泰国乐曲，它属于介绍泰国文化的某些特点编写的缅甸古曲的一种。瑜陀耶曲无论旋律，还是演唱风格均属缅甸音乐。之所以称它为“瑜陀耶曲”，是因这种歌曲的内容是专门介绍泰国的有关文学、诗歌、功德、戏剧、季节等文化。在玛纳瓦编著的《玛哈基大》歌集里，有约50首“瑜陀耶曲”都表达了上述内容。

孟曲：

孟族是缅甸历史上一个具有悠久、灿烂文化史的民族。孟曲是按孟族音乐风格唱的曲子。歌中内容有叙述孟族的古代文化，也有歌颂瑞光大金塔的众神灵和孟族农村的农耕生活等孟族文化生活的歌曲。

1. 骠国乐舞与《玛哈基大》

骠国到唐朝演出，是我国与缅甸文化艺术交往史上的大事，但笔者没能在缅甸的史书中查阅到这方面的记载。我国《二十四史·新唐书》列传第一百四十七下“骠”（以下简写为《新唐书》“骠”）文中，对骠国文化艺术代表团的记载颇为翔实；宋王应麟《玉海》中曾编有“骠国乐颂”（已亡失）；唐朝诗人白居易、元稹等也有描写骠国乐舞的诗歌留存。

笔者曾将白居易的《骠国乐》作为研究缅甸音乐的重要依据。我国研究东南亚的史学家至今仍重笔引用《骠国乐》来述说历史。但笔者在1989年就曾阅读过秦序老师写的《骠国献乐与白居易〈骠国乐〉诗》，文中列举了许多的问题，认为大诗人白居易的《骠国乐》不能作为研究缅甸文化的史料①。也因此，笔者仔细将《骠国乐》，与《新唐书》“骠”文相对照后，也感到其中有些问题有必要与读者和专家们商榷。

从白居易《骠国乐》的整首诗中可以看出，作者是在隐射当时的朝廷整天沉迷于歌舞升平，不顾民间疾苦。根据《骠国乐》的诗意及诗中所述歌舞表演的非真实性情景及目的，笔者也认为，白居易不一定看过骠国歌舞团的演出。白居易的《骠国乐》所描绘的场景有可能是听他人讲述的，或凭个人的想象，借骠国乐为题，来批评朝廷的腐败生活。

白居易的《骠国乐》里写道：“骠国乐，骠国乐，出自大海西南角……玉螺

① 参看秦序《骠国献乐与白居易〈骠国乐〉诗》，载《音乐研究》1989年第4期。

一吹椎髻耸，铜鼓一击文身踊，珠缨炫转星宿摇，花鬘斗菽龙蛇动……”与《新唐书》“骠”文相对照，便可看出其中存在的问题。诗歌的开头虽能说出骠国的地理方位，但骠国文化代表团并没携带铜鼓，更没有关于铜鼓歌舞的表演。

《新唐书》“骠”记载缅甸骠国献乐的情景，应是我国史书中少有的详细的也是非常珍贵的史料。《新唐书》记载的骠国演员服饰是：“乐工皆昆仑，衣绛毡，朝霞为蔽膝，谓之戒满。两肩加朝霞，络腋。足臂有金宝环钏。冠金冠，左右珥珰，条贯花鬘，珥双簪，散以毳。”① 该文里并没谈到骠国演员是吹着海螺、椎髻耸、敲击着铜鼓、裸露胸背的文身进行表演。从《新唐书》“骠”文中描写的十二首乐舞中也可以感觉到，骠国艺人的演出，因受佛教文化的影响，讲究柔、缓、慢、轻、雅，尤其缅甸的古代宫廷艺术，以室内表演艺术为主，乐器大都为音响较弱的笙弦乐器，歌舞属于柔声细唱、轻歌曼舞类的文化，而不是“珠缨炫转星宿摇，花鬘斗菽龙蛇动”的风格（请参看下面的段落，以及后文有关“骠”的歌舞与《玛哈基大》歌舞大集的对比）。

此外，关于骠国的乐舞，元稹的诗是这样描述的：“骠之乐器头象驼，音声不合十二和。促舞跳**趫**筋节硬，繁辞变乱名字讹。千弹万唱皆咽咽，左旋右转空**偓偓**。俯地呼天终不会，曲成调变当如何……”

白居易与元稹的诗，虽描述同一个歌舞团的表演——骠国乐舞，但这两首诗却展现出两种完全不同风格的骠国乐舞。按缅甸的传统歌舞分析，笔者认为，元稹的诗更接近真实。由于唐人与骠人文化及审美上的差别，缅甸音乐的音阶音律不是十二平均律，与中国音乐有很大的区别，唐人难于接受。尤其是唐朝的诗人，他们常写诗作曲，对音乐的音律特别敏感。也因此，诗人元稹对骠国乐曲中出现不同的音阶音律，会认为是“调变”、音不准。加之语言障碍、审美观不同、文化上的差异等，唐朝诗人无法欣赏骠国的乐舞。

根据以上原因，元稹的诗表达出：骠人的乐器造型很奇特，可音阶音律不准，让人难于接受；其舞姿和歌舞不欢跃，也不清楚表演的内容是什么，千弹万唱总是悲声哀气，左旋右转醉舞不止，全场表演不知该如何去欣赏。

但从《新唐书》“骠”文看，唐朝的史学家却很重视骠国的文化（请查阅《二十四史·新唐书》或看缅甸章节“七、乐器”）。文献中不仅记录了骠国的乐器种类和数目都有记录，连制作乐器的材料、造型、结构、音调、乐曲名称、表演的曲目数，还特别注明骠语是如何称呼这些曲目、骠语的语音语意，甚至对这些歌舞的内容、歌舞者的服饰等都有比较清晰的记载。

---

① 参看《二十四史·新唐书》列传第一百四十七下“骠”，第6306~6314页，中华书局，1979年。

白居易是我国唐朝的伟大诗人，他的诗歌充满豪气与非凡的想象力。诗人的作品以美为准绳，而史学家的职责是按真实的情况记载历史。因此，笔者从《骠国乐》的分析中懂得，研究历史应该以正式的历史文献为准。

骠族大约在10世纪就从缅甸的历史资料中消失了。骠族的语言到底是汉藏语系还是南亚语系，学术界至今仍有争议。缅甸民族学家一直坚持骠族是汉藏语系藏缅语族，是属于缅族支系的观点。缅甸的历史文物里虽保留有少量的骠文，但国际上包括我国史学家对骠语究竟是怎样一种语言仍缺少足够的了解。可想而知，我国史书中记录的少许骠国语言、语音、语意的文献是多么的珍贵。关于骠族的族属、古骠族的人名姓氏及语言等文化关系，笔者已在前面第二章缅甸史部分探讨过了，笔者在2003年出版的《泰国缅甸音乐概论》里也谈论过此问题。

骠国献乐的情况，请参看《新唐书》中的一部分记载："凡曲名十有二：一曰佛印，骠云没驮弥，国人及天竺歌以事王也。二曰赞娑罗花，骠云咙莽第，国人以花为衣服，能净其身也。三曰白鸽，骠云答都，美其飞止遂情也。四曰白鹤游。骠云苏漫底哩，谓翔则摩空，行则徐步也。五曰，斗羊胜，骠云来乃。昔有人见二羊斗海岸，疆者则见，弱者入山，时人谓之（来乃）。来乃者，胜势也。六曰龙首独琴，骠云弥思弥，此一弦而五音备，象王一得，以畜万邦也。七曰禅定，骠云，制览诗谓离俗寂静也。七曲唱舞，皆律应黄钟商。八曰甘蔗王，骠云遏思略，谓佛教民如蔗之甘，皆悦其味也。九曰孔雀王，骠云桃台，谓毛采光华也。十曰野鹅，谓飞止必双，徒侣毕会也。十一曰宴乐，骠云咙聪网摩，谓时康宴会嘉也。十二曰涤烦，亦曰笙舞，骠云扈那，谓时涤烦，以此适情也。"①

了解骠国乐的大致情况后，需要把话题转到"骠国乐与《玛哈基大》到底有无关联"的话题上了。缅甸的《玛哈基大》歌曲大集有多部，这些歌集与有千余年历史的骠国音乐有没有关系呢？笔者就此问题，试从《玛哈基大》歌集中寻找一些与《新唐书》"骠"相关的曲子。

（1）《新唐书》"骠"记录的第一首曲子是《佛印》，从玛纳瓦主编的《玛哈基大》的第一首曲子里亦可查阅到歌颂佛的歌曲。虽难断定此曲就是骠国时期向唐朝进乐的歌曲，但从缅甸艺人在演出前和戏剧第一幕开场戏都得拜佛、诵佛的习俗中了解到，这一程序是自古以来，或者可以说是从骠王朝时起就沿袭至今了。

（2）《新唐书》"骠"中记录的曲二是《赞娑罗花》，《玛哈基大》中也有数首赞颂花的曲子，如："布艾"曲中的花颂②，"巴骠"曲中也有颂花的曲子，有

---

① 参看《二十四史·新唐书》列传第一百四十七下"骠"，第6306～6314页，中华书局，1979年。
② 参看［缅］玛纳瓦《玛哈基大》，第102、472页，缅甸甘铎克雷出版社，1986年。

歌颂兰花的，也有歌颂紫檀花的曲子①。笔者认为，《新唐书》“骠”中所指娑罗花（骠语“咙莽第”）应是紫檀花。娑罗树属常绿乔木，高三十余米，叶子长卵形，花淡黄色。紫檀也属常绿乔木，小叶卵形，花黄色，有清香。这两种花相似，但更准确的应是紫檀花。因为，缅甸的许多古诗、文学故事、歌词中常赞颂的是紫檀花，没有娑罗花。缅甸人还把紫檀花视为吉祥花，它盛开之时，正是缅历新年泼水节，人们用这花放在水里便会有股清香，用这水给人泼水，被泼者会身有余香。用这花来敬拜诸神，表达了缅甸人民善良、纯洁的心愿。缅语称紫檀花为“拨道般”（B-dantpan：）。笔者虽难于断定《玛哈基大》中的紫檀花曲是否是骠时期的曲子，但骠人善于歌颂自然界的景物花草、飞禽走兽的文风中也反映出这一审美意识已从公元9世纪起一直延传到现代的缅甸文化中了。

（3）《新唐书》“骠”中记录的第七首曲《禅定》，属于佛教道德修行方面的歌曲，《玛哈基大》中这类歌曲仍比较多，有歌颂佛塔、寺庙的，也有求恕、感恩、诵佛的，如《大寺院》曲②就谈到消除杂念、静心修身等道理。

（4）《新唐书》“骠”中记录的第九首曲《孔雀王》，骠语为“桃台”，与缅语的孔雀王“岽敏”（Daun：min）语音接近，《玛哈基大》中有孔雀王的曲子，而且歌中内容与《新唐书》注释的骠国乐曲《桃台》的内容相似，也是歌颂孔雀的美丽以及姿态优雅，行走带有乐感等，此曲很可能是将骠曲《孔雀王》改用缅语唱的古曲，吴禀邱大师和玛纳瓦主编的两本《玛哈基大》中都只收入了这一首曲子，而且，《孔雀王》也仅此一首，这首歌属弦曲。

（5）《新唐书》“骠”中记录的第十一曲《宴乐》。宴乐在现代缅甸音乐中也很多见，在节庆日的宴会上，“赛旺”乐队演奏的许多乐曲，如《迎宾曲》、《祝福歌》等都包含有对宾客的欢迎、祝福、喜悦、吉祥等内容的器乐合奏曲。

总而言之，《玛哈基大》歌曲大集收集了缅甸主要几个民族的古代文化，骠国时期的许多优秀歌曲也必定会融入到整个缅甸的文化艺术中。

2. 缅甸古乐文化的瑰宝——《玛哈基大》

自从吴禀邱创编了第一部《玛哈基大》歌曲大集后，以“玛哈基大”为名出版的音乐书籍越来越多，而且收集的内容也越加丰富。吴翁钦编写的《宫廷玛哈基大》共分二十四个部分③。1986年由玛纳瓦主编的《玛哈基大》歌集共分四大部，五十余类歌曲④。为使读者能够了解其中内容，请看以下简介：

---

① 参看［缅］玛纳瓦《玛哈基大》，第102、472页，缅甸甘铎克雷出版社，1986年。
② 参看［缅］玛纳瓦《玛哈基大》，第25页，缅甸甘铎克雷出版社，1986年。
③ 参看［缅］吴翁钦主编《宫廷玛哈基大》，目录，吴腊钦珊纽吴书店出版，1975年。
④ 参看［缅］玛纳瓦《玛哈基大》，目录，缅甸甘铎克雷出版社，1986年。

第一部分称基础歌曲（欧美专家称古典音乐），包含弦曲、布艾曲、德钦坎曲、巴骠曲、瑜陀耶曲、孟曲。

笔者在前文古曲中曾将这部分曲子列为“古典音乐”，是因为玛纳瓦先生未出版《玛哈基大》之前，这部分古曲一直被欧美音乐学者称为“古典音乐”。英国伦敦出版的 *THE NEW GROVE*（《新格罗夫音乐与音乐家词典》）也是这么写的。对于这两种不同的划分方法，本章不作评论，故照搬列出，以供参考。

第二部分是船歌、水哨歌、挽歌、丁丹、克伦颂歌、宫鼓曲、大鼓曲、多拔鼓曲、象脚鼓曲、戏曲等。

第三部分有护世大神曲、油灯舞曲、防御曲、拉纤歌、恋曲、摇篮曲、冬曲、神曲、庆胜利曲、时节怀念曲、三十七神曲等。

第四部分是以各种古诗体谱写的歌曲：

“牙杜”（Y-du）曲，一种古诗体，它分为一段诗、两段诗、三段诗三种；

“牙敢”（Y-gan）曲，根据缅甸有关书籍的介绍，这种古诗体的内容大多为作家贬低别人、吹捧自己；

“陆达”（Lu：ta：）曲，是一种四言诗体；

“丹轴”（Than-gyo）曲，属于四节诗歌；

“忒哒”（Tei：dat）曲，全诗为十八行，是变九韵的连韵诗；

“德扁”（Th-phyin）曲，一般出现在唱完“巴骠”曲后，为了转到正常曲调上，起衔接作用的一种歌曲；

“波勒”（Baw：le）曲，一种古典诗歌的名称。

玛纳瓦主编的《玛哈基大》有八百多首歌曲。第一部分就占了五百多首，其内容涉及面也较广，初学者要从十三首弦曲学起；然后，逐渐加深歌曲的演唱难度，向颂歌，向优雅的“德钦阙”曲发展，以娇腔唱“巴骠”曲；缅甸音乐在汲取泰国音乐和孟族音乐中又增加了古典音乐的内容和各种演唱的风格。

从歌集的收集情况看，第一部分无论曲目、曲种、时间、数量都是比较悠久、重要的歌曲。

第二部分主要汇集了各种民间传统曲调，它区别于第一部分——有一整套音乐理论规定的宫廷艺术，属室内演唱的歌曲（有关理论见本章的“音乐结构”）。第二部分属于室外演唱的民间歌曲，有船歌、水哨歌、克伦颂歌、多拔鼓曲、象脚鼓曲等。这些歌曲的表演粗犷豪放、无拘无束，有不少歌曲还允许即兴发挥，这也是缅甸传统音乐的特点，其中的多拔鼓曲、象脚鼓曲还有舞蹈伴随，非常活跃。

第三部分以舞曲为主，其中也将恋曲、摇篮曲、神曲等归入这部分。护世大

神曲在这本歌集里有六首。护世大神在缅甸南传上座部佛教文化中乃是“乐舞”之神。缅甸许多寺庙壁画、雕刻以及书籍中都可见到护世大神坐着起舞、脚击碰铃的姿势。

吴禀邱汇编的《玛哈基大》古曲歌集里，没有集体演唱、集体表演的歌舞。1986 年玛纳瓦汇编的《玛哈基大》歌集里的第三部分收有冬曲、油灯舞曲，第二部分收有各种鼓曲，给这部歌集增添了许多民间歌舞的内容，可惜没能在每一首歌上注明歌曲的收集地、流传范围、流传时间、作者、演唱者等情况。

第四部分是将各种古诗集中在一起。缅甸的古诗体种类繁多，前面第一部分歌曲中也包含了不少古诗词，它们都有固定的唱法和调式，属规范性文化。而第二部分，是将各种不太规范的比较难掌握的古诗词汇集在一处，就显得五花八门，各持特色了。第四部分古诗也存在这种现象，由于缅甸诗歌的体裁不一、诗韵不一，因此，它们的演唱技巧也就难于用某种唱法来统一约束，自然也就不如第一部分规范了。

综上所述，《玛哈基大》歌曲大集的内容非常丰富，是研究缅甸文化艺术的瑰宝。《玛哈基大》向人们展示了缅甸的历史与古传统文化艺术。这些歌曲也折射出缅甸文学艺术的发展过程，以及缅甸人民的人生观、审美观、宗教文化、教育、法律、科技、古诗词的种类、各民族之间的文化联系、音乐与生活习俗、舞曲种类和风格等，这有待人们去进一步探讨，作更深层次的研究。

思考题：

1.（填空题）缅甸的古典音乐是指以下 6 种：_____、_____、_____、_____、_____、_____。

2.（简述题）缅甸古典歌曲里的“瑜陀耶曲”是泰国音乐吗？

3.（选择题）《新唐书》记载骠国到唐朝献乐有十二个歌舞节目，其中有（　　）、（　　）、（　　）、（　　）、（　　）等节目。

A. 赞颂兰花　　B. 赞娑罗花　　C. 野鹅　　D. 白鸽

E. 孔雀王　　F. 凤凰　　G. 斗羊胜　　H. 甘蔗王

I. 宴乐

4.（比较题）缅甸古典音乐与泰国古典音乐有何不同？

5.（填空题）缅甸除 6 种古典音乐外还有曲子：_____、_____、_____、_____、_____。

四、曲　艺

1. “相声”

20 世纪 50 年代，缅甸的传统表演艺术中仍能看到有类似中国相声的表演。在缅甸的民间节日夜晚，戏台上首先出现的不是报幕员，而是两位能说会道的滑稽演员。他们的表演方式与中国的相声极为相似，说笑内容海阔天空，无所不谈。他们两人手中还各持报纸卷起的“棒子”，一出场，就谈论人们关注的时事，语言诙谐，常逗得观众哈哈大笑。这两人是斗嘴高手，也因此，说到激动处时，就你一棒，我一棒，边吵、边打，难分难解，甚至扭打成一团；此时，会出现一位身穿公主服的女演员上来劝解；然后，她为了消除两位争吵者的怒气，为他们表演一段歌舞；之后，女演员向两位笑容满面的和好者告别，但这两位“相声”演员告别了漂亮的女演员后，立即收回笑脸，继续争论。

这种表演，在缅甸的民间舞台上，是正戏未开始之前的小表演，缅甸人称它为“卢埙咄别弄”（Lu shin daw pyet long），其意是插科打诨。缅甸人很喜欢看这节目，因其表演能紧跟时代、新闻、时事，反映人民的心声。

缅甸“相声”——“卢埙咄别弄”利用舞台，以幽默、诙谐的语言讽刺社会中的不良现象，对社会的发展也起到了一定的推动作用。也因此，这种表演方式经久不衰，至今在缅甸的电视节目里仍能看到这类表演，但表演方式已随时代发展而发生变化。

2. “快板”

缅语称“妲恰”（Thangyat）的表演方式与中国的快板书很相似。表演者同样用一种称之为“瓦勒柯”的竹拍板（见图 30，其象脚鼓舞者的右边有四人拿着竹拍板敲击，那是古代的竹拍板，形状短小，可用单手敲击，现在民间的竹拍板长约一米，必须双手持拍板敲击），有节奏地敲打着说“快板”。

“妲恰”表演，开始往往由一人领说，集体附和的方式进行表演。它与中国的快板书虽有某种相像的表现，但并非完全相同，“妲恰”是说、唱、舞三结合的群体性表演艺术，它的发展过程也与中国的快板书存在区别。

（1）追溯“妲恰”的早期功能。

笔者一直未能从缅甸的史料中找寻到“妲恰”的发源地与起源的年代，史书中也没有明文记载这一表演艺术的有关细节。从一些音乐书籍里只查阅到“妲恰”主要流传于缅甸中部地区的缅族。此外，从缅甸南部的土瓦地区和若开地区的“冬殷”歌舞里，可以了解到“古时候，土瓦人在僧侣火葬时，出现过抬着

木桩唱‘冬曲’或说着土瓦‘妲恰’，用竹拍板击拍，有节奏地吟诵赞词，跳‘冬殷’的舞蹈”①。

另据了解，缅甸若开地区还有几种“冬殷”、“冬江”的歌舞“约于公元890年间，始跳于艾迦帝斯正方丈的火葬仪式上。当时，人们把史书中记载的玛牙尤国王的故事谱写成‘冬曲’由青年们边歌边舞”②。承传下来的这类歌舞，在舞蹈动作变换的间歇，人们有节奏地吟诵“妲恰”词相互助兴，然后又继续歌舞。

土瓦地区和若开地区的“冬曲”、“冬殷”、“冬江”等歌舞表演与缅族的“妲恰”相似，他们在集体念颂词或叙述某件事时，极为讲究词的押韵和有规律的节奏停顿，同时又以歌舞间隙配合。因此，可以说，它们属同一种文化发展起来的不同地区的不同表演。

从以上资料中可以看出，缅甸的“妲恰”出自古代的宗教仪式（属丧葬仪式文化）；同时也了解到，这里的人民是一个热爱群体生活、劳动、歌舞的民族。正因有这样的生活与习俗，才创造出大家按强弱节奏，用押韵的词句和集体的舞蹈动作来表演歌舞的形式，从而逐渐形成“妲恰”文化。

（2）缅族“妲恰”的表演方式。

在前面“鼓曲”一文中曾提到过象脚鼓歌舞和多拔鼓歌舞。这两种歌舞又细分为两种表演方式：一种是“雅跳”，缅语称“阿拉嘎”（A-hla ka）；另一种是“晃跳”，缅语称“阿扬嘎”（A-yain ka）。

“妲恰”属于“晃跳”之列，其最突出的表演特征是有“妲恰”（快板）词，男性表演者的穿戴也很有特点，而且习惯将下身穿的筒裙（笼基）反系在腰背上；上身穿短袖外衣，斜打发髻，脸上涂抹着两圈黄香楝树干磨制的粉；表演的时候，演员会摇晃着憨态的舞姿，随激烈的节奏和跳跃的旋律，配合快板词舞跳；舞蹈表现也颇为灵活、欢快，加上一些滑稽的动作，让人感到亲切、可爱；后来，这一表演艺术又派生出以小丑形象拿着伞跳的吴瑞友舞和娃娃舞。这几种歌舞，在20世纪中期的缅甸节庆日里非常活跃，属民间最常见的传统歌舞。

“雅跳”是象脚鼓曲、多拔鼓曲中一种以优雅的舞姿来展现情感的舞蹈。属于舞蹈专业方面的话题，故此本章节就不多作介绍了。读者可参看笔者前些年出版的专著《论缅甸民族音乐和舞蹈》。

“妲恰”的表演，请看谱例43《可爱的“欧西”鼓》（“欧西”即象脚鼓）。这是一首有“妲恰”快板词的象脚鼓曲。表演开始是全体表演者的欢叫声与竹

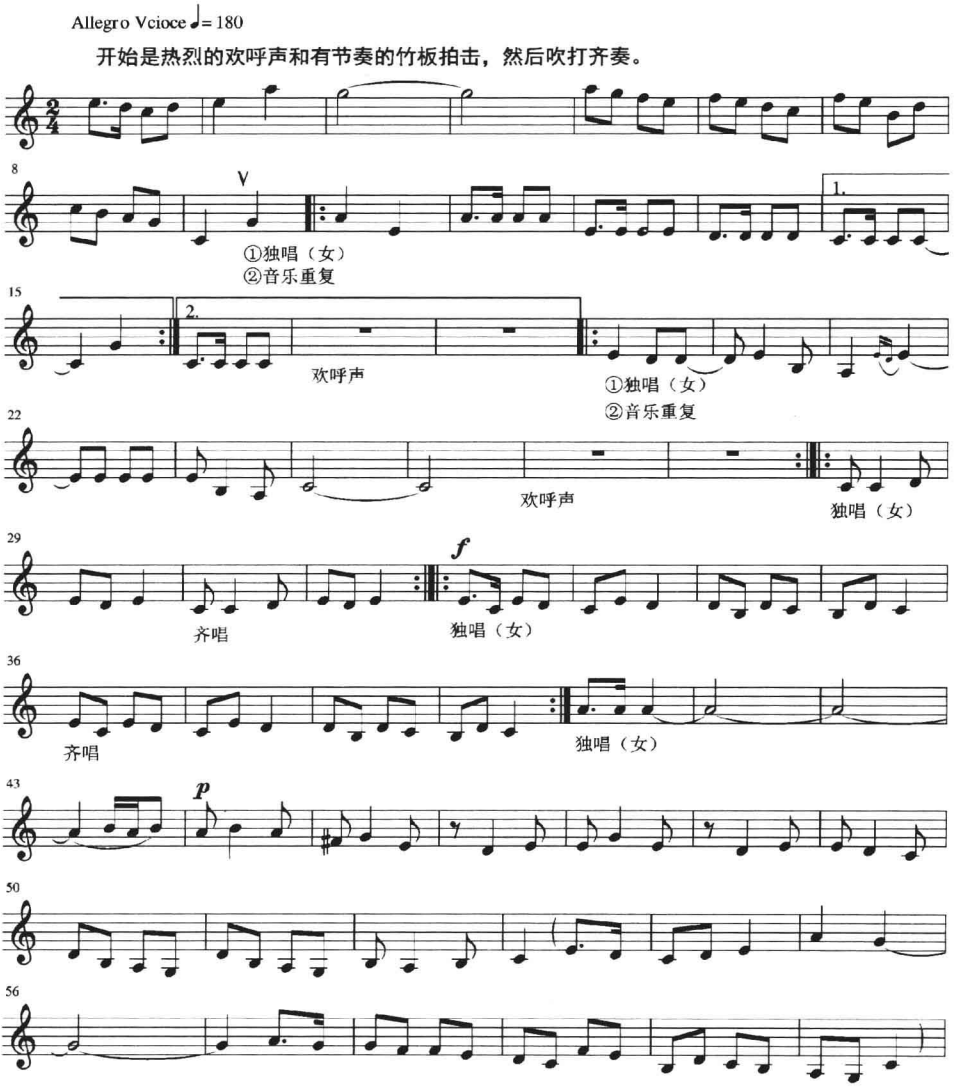
---

① 参看［缅］吴密奈《联邦舞蹈》，第57～58页，缅甸文化部，1959年。
② 同上。

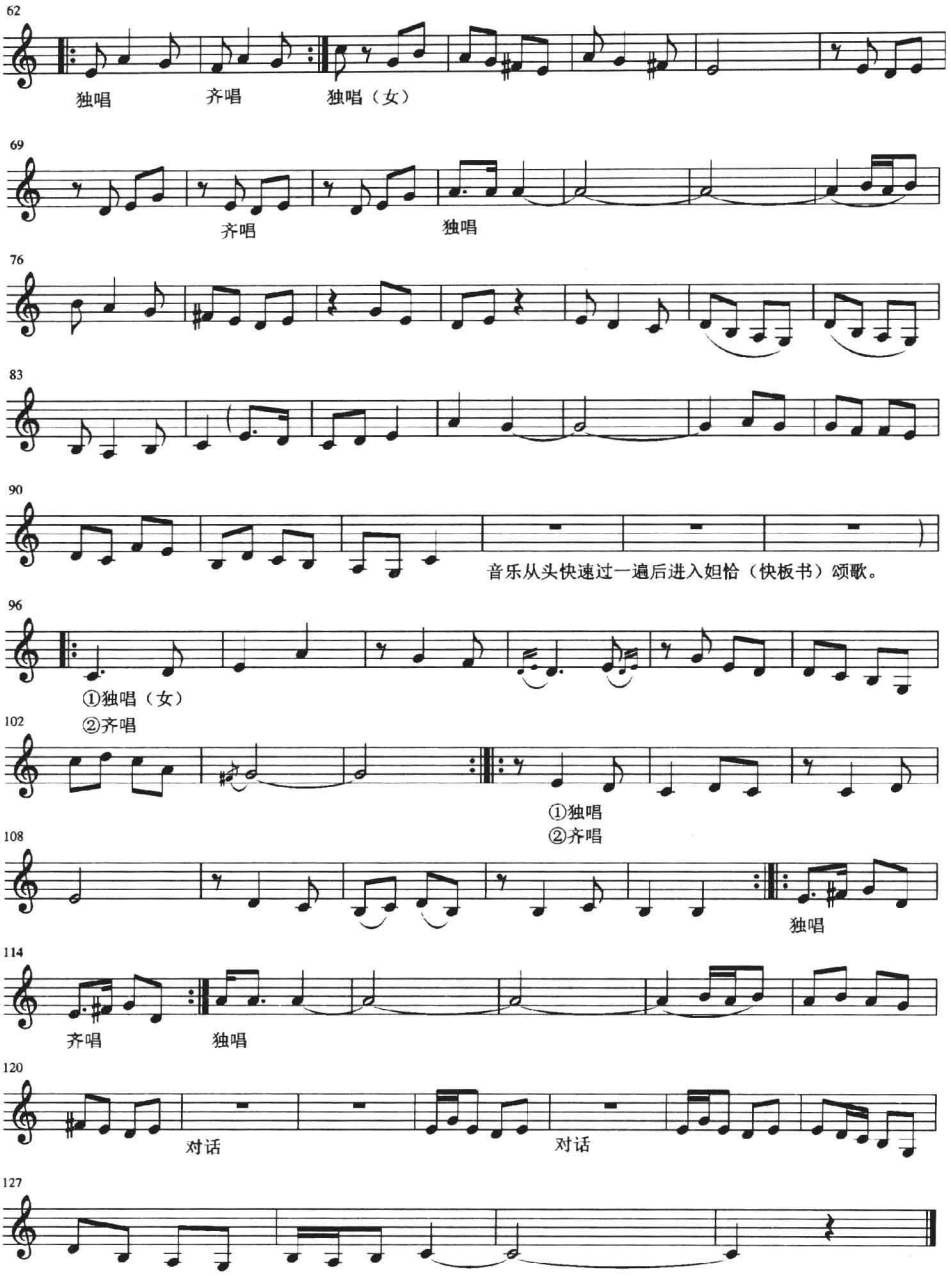
拍板非常有力的拍击；然后，唢呐或竖笛随竹拍板、铜钹等打击乐器一起吹奏过门；接着，由一人领唱，众人附和的方式进行表演；“妲恰”词出现在乐曲快速反复的高潮黄金段，有一人领颂，众人附和；此时，舞蹈演员还是伴随“妲恰”不停地变换着动作即兴表演；最后，随着颂词和打击乐器敲击速度的逐渐加快，表演以灵巧活泼的舞蹈结束。

谱例 43

可爱的“欧西”鼓①



① 流传于20世纪50年代以前。



“妲恰”和“冬殷”歌舞，一直属于缅甸民间的室外表演艺术，而“相声”则是室内舞台表演艺术。这两门艺术深深地植根于缅甸人民的生活中，其歌词、颂词、内容、音乐、舞蹈等，可即兴发挥，并不断地向更高的层次发展，去反映人民的疾苦和向往。

在现代，这两种表演艺术虽受到电影、电视和流行歌曲的强烈冲击，却仍然

能够顽强地生存。由此可见，民族艺术一旦达到一定的高度，其生命力会非常强盛。这是因为，它已被人民深深地热爱，并代表一个民族的审美、情感、时间、空间、生活、民俗、传统、艺术等诸多文化。

思考题：

1.（比较题）缅甸的传统“相声”与中国的传统相声有何区别？

2.（比较题）缅甸“快板”与中国快板有何区别？

3.（论述题）如何看缅甸的相声与快板的发展？

4.（选择题）缅甸的“相声”，缅语称（　　）。

A.“卢埙咄别弄”　　B.“妲恰”

5.（选择题）缅甸的“快板”，缅语称（　　）。

A.“卢埙咄别弄”　　B.“妲恰”

五、戏　曲

1. 初级戏曲

根据史料推测，缅甸的戏曲艺术已有约五百年的历史了。从前文谈到的长鼓戏中已大致了解到戏曲艺术的初级阶段。

此外，吴密奈在《联邦舞蹈》一书中还谈道：“阿拉干若开国（缅甸下部沿海地带），在妙乌王朝，明波郎（1571 年执政）国王修建的吴耶山大佛塔将竣工时，国王要在落成典礼上举办一次盛大的佛会。为了把佛会办得热闹隆重，他指令许多著名的雕刻师将《本生经》（《本生经》是南传上座部佛教著名经书，后经佛教高僧整理成剧本、故事，在南亚、东南亚流传）中的十大戏剧和五百五十部故事中的人物雕刻成木偶，由艺人们将这些故事排演成有情节的戏来表演。从那时起，若开国有了木偶戏。”① 在这时期，缅甸中部地区也有了由人表演《本生经》故事的歌舞剧。缅甸的廷昂博士认为：公元 1531 ~ 1751 年是《本生经》歌舞戏（缅语称“涅巴肯”，Nibatkhin：）的盛行年代②。

（1）“涅巴肯”的表演方式。

最初的“涅巴肯”表演，是用造型的方式来表演《本生经》故事的部分情节（与哑剧的表演方式差不多）。这种表演比较简单、朴实，也很枯燥。它虽会有音乐配合，但还没能与剧情的人物表演相配合。剧中人物只能靠各种塑像般的

---

① 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第 64 页，缅甸文化部，1959 年。

② 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第 17 页，缅甸文化部，1959 年。

姿势组合成故事的情节，一段一段地反映剧情。这种表演效果不会很理想。

表演艺术总是由低级逐渐向高级发展，欧洲早期的电影艺术也是从无声开始。缅甸的艺术家们很快就感觉到这种表演方式存在缺陷。他们从鼓曲中发展了长鼓戏，并将“涅巴肯”戏里的人物表演与传统歌舞融为一体，从而产生了“涅巴侃”（Nibatkhan）——用歌舞和语言来表演的戏。

“涅巴侃”戏曲音乐的唱腔与古曲、传统民歌相似，不用花腔，不用假嗓。他们按生活习俗，温文尔雅地以自然声腔，用感情去表达剧中的人物、情节。这是一种务实的美学观，与宗教有关，尤其表现宗教中的各种人物就应用真情、真腔去表达。这种朴实的表演方式、音乐创作理念一直在缅甸延传至今。

（2）《本生经》歌舞剧——宗教文化的深入与发展原因。

“涅巴侃”作为缅甸民间的传统戏，它不仅仅是一门表演艺术，同时也反映了那一时代的缅甸社会、宗教文化、民族习俗的真实历史。它并非是纯专业演员表演的戏剧，而是由群众性的自发组织的表演队伍进行表演。如同吴密奈在《联邦舞蹈》一书中谈到的那样：“‘涅巴肯’的每一幕戏都要有一辆牛车负责运送道具，这些工作均由各村寨的农民们自行分工去承担；而每一部戏，少则七幕，多则十几幕，这些都得靠各村各寨派车、派人来参加演出；在举行闹佛会、佛牙迎送会、佛塔加伞礼和施斋会时，各村各寨相互攀比排场，使‘涅巴侃’的演出规模越搞越大，有时动用的车（牛车）多达六七十辆；表演‘涅巴侃’的车辆由村头集中出发，浩浩荡荡地沿规定路线，经过佛塔、佛寺、彩棚等地叩首膜拜，路经街市、大路口和头人、村长家门时，也会停下来表演一番。”① 这是20世纪30年代以前的缅甸农村文化生活。

“涅巴侃”戏为何能如此受人喜爱？佛教为何能如此深入人心？其中必与缅甸的社会发展有极为重要的关联。

佛教源于印度，缅甸因与印度接壤，与印度的民间贸易、文化交往均很频繁，也很早就接受了佛教，这仅是原因之一。更主要的是缅甸地处特殊的位置，海、陆交通发达，土地肥沃，物产丰富，历史上居住的民族众多，也因此是个多乱之地。处在这样一个地理环境中的国家，无论是亚洲国家还是欧洲国家的历史，都会有一幕幕人与人之间争斗的悲剧。翻开缅甸的历史就能看到，民族间的地域争夺，国家间的征战，宫廷内的权势争斗，彼伏此起，难于停息。人类之间，骨肉兄弟之间的残酷拼杀、欺骗、劫掠、奸淫，笼罩着这个古老的国家。

当人们受尽战争、动乱、灾难时，最渴望的是在太平、安定的社会环境中生

---

① 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第16～18页，缅甸文化部，1959年。

存、耕作，在精神上，也迫切需求寄托。统治阶级也需要有符合民心的理论来巩固自身的统治，而这时，最让缅甸人民崇敬的理论就是佛教经籍的内容。

佛教经文包含的知识面很广，有法律、道德、哲学、医学、天文、地理、文学等多种学说。这在古代是非常高深的文化。当著名的《本生经》由佛教高僧编成剧本、故事后，深受人们的喜爱。这些故事和剧本，以人们惧怕的神来宣判、惩罚那些作恶多端者下地狱，使善良者有好报，死后会转世在富贵的人家，或灵魂能够进入天庭。

《本生经》共有五百五十部，书中讲述的是佛祖释迦牟尼轮回转世的回忆，内容极为丰富，神奇而生动；书的主题是循环论——轮回转世，指人无贵贱，富贵与贫穷乃轮回循环；释迦牟尼既生活在社会最高阶层人——国王，也曾轮回转世在社会最低层——农奴、乞丐阶级；人与动物也存在轮回循环，释迦牟尼曾是大象王，也轮回转世在鸡、狗、马等动物中。

轮回转世之说对缅甸人民的人生观、世界观都有极其深刻的影响。如《婆迦梵王受教育的故事》中谈道：婆迦梵王有永恒的观念，认为自己不会老，无病无痛，不会死，是永存的。释迦牟尼为了帮助他，亲自到阿班精舍去，让婆迦梵王回忆前世的事。释迦牟尼讲述了许多关于婆迦梵王在前世救助遇难者的经过，唤起了婆迦梵王对前世的记忆①。

今天，当人们阅读到这部经书时，仍会感到经文中的故事情节神奇生动。当然，佛经历经千余年的流传，也可能会产生较大的变动，但从文中的主题结构看，仍较清楚地反映了轮回转世这一学说。

从《本生经》故事中还能看到佛经的中心思想是善有善报，恶有恶报。经书中所描述的对善者的报答往往是丰厚惊人的，而对那些作恶者的报应也是极不留情，甚至是残酷的。如“嫉妒与焦躁受到的轮回报应”故事里谈道：一位长老由于对同行高僧的嫉妒，不愿意让高僧与他共享施主的供奉，他将施主让他帮拿去送给高僧的甜食倒弃沟里；从此，长老受到因果报应，死后落入地狱，受尽痛苦；而后，他当了五百年的饿狗才转世回到人间；但是，他才出生，不幸就紧随他而来，甚至他到哪里，都会给周围的人带去灾难；当人们发现他是灾星时，纷纷拿起棍棒将他轰走；寺庙的主持收容了他，可是，他还是不愿改过自新，仍与众人为敌，不辞而别；最后，他历经无数磨难回到寺庙，醒悟后得到了解

---

① 参看［缅］吴腊钦主编《五百五十部本生经故事》（第六集），第51页，吴巴丹义务书社，1991年。

脱①。这篇经文的故事情节极为生动，一环扣一环，高潮迭起，扣人心弦，最后的结局，还是给回心转意者出路。

宗教文化很容易被人误解为纯属唯心的、迷信的、不科学的文化，然而，宗教是人类最初认识世界的必经之路。宗教在人类社会发展中是不可忽视的，也是非常重要的精神文化，尤其是东南亚，不了解该地区的宗教就难于深入探究其文化社会的演进过程，也就无法解释宗教对艺术的影响有多么的深刻了。

佛经也要从历史的角度去研究，宗教是人类认识世界和大自然的一个过程，也是人类文化演进中的一个重要组成部分。佛经并非都是唯心主义文化，《本生经》里就有批评原始宗教、巫术等欺骗人们钱财的现象，并且反对立偶像、看星相、看手相、算命等恶习。例如："鼠咬之物"一文中就讲述了释迦牟尼在王舍城的竹林精舍②守戒时，有位婆罗门贵族靠算命扬名。这位婆罗门很迷信，认为老鼠咬过的衣服必须尽快抛弃，否则，家人就会遇到灾难。有一天，他发现自己的衣服被老鼠咬破了，便令儿子用棍子夹着衣服拿到坟场去丢弃。可是，这衣服又恰恰被出身高贵的释迦牟尼捡起带回了精舍。当婆罗门知道后大惊失色，他匆忙领着儿子，带着许多新衣服到竹林精舍，求释迦牟尼千万别穿那件老鼠咬破的衣服，否则，就会大难临头。释迦牟尼就此向婆罗门阐述了自然界的一些现象并非与人的祸富有关。文中讲道："我不相信所有日常生活中碰到的、听到的和观看到的事会有吉祥与灾祸出现……不能将日食、月食、流星陨落等现象的出现都认为是不吉利的；以梦中遇到的事或以手纹、面相来说命、预卜吉凶，都是异端邪说，应该彻底铲除。"③

两千多年前，人类还未能解释日食、月食等现象，但可以看出，释迦牟尼在那时就敢于批驳有相当权势的祭师、星相师、巫师等利用自然界的奇特现象欺骗钱财的行为。可以说，那时的释迦牟尼理论是很先进的，同时也明确了释迦牟尼学说的重点，即"人不干坏事，无须怕天谴"。

"涅巴侃"戏曲里表演的故事，主要讲述了各种人和动物。故事讲述了国王、大臣、王子、商人、农奴等该如何去面对人生；故事里的动物与人一样有情有义，它们既会对善待它们的人报恩，也会对残害它们的人进行报复。当佛教信仰者接受了佛经的理念后，他们不但不会杀生，言行举止也极为文明、善良。

---

① 参看［缅］吴腊钦主编《五百五十部本生经故事》（第二集），第83页，吴巴丹义务书社，1991年。

② 竹林精舍（Veluvanarama），是频婆娑罗施舍给释迦牟尼的居所。

③ 参看［缅］吴腊钦主编《五百五十部本生经故事》（第七集），第92页，吴巴丹义务书社，1991年。

再者，“轮回转世之说”也很容易造成一个人厌倦今世去寻求来世的念头。因此，经书中还提到，自杀是罪过，会下地狱，只有行善积德才是正道。而且，南传上座部佛教对家族的观念也不像汉族那样强烈。他们把人类和世界上所有的动物、植物都看做是轮回转世的过程。故此，人死转世，无须寻踪，应该做的是善待生活中一切有生命的人与动物。

总之，佛教徒们在遇到困难时都会到佛寺去求教长老，从而促使了佛教理论的发展，使佛教逐渐成为缅甸人民的精神支柱。他们深深地崇拜佛，诚心诚意地信仰佛教。他们带着虔诚的心去表演“涅巴肯”、“涅巴侃”，去感受佛经中的做人的道理。同时，也希望观看者能从中得到教诲：不杀、不抢、不偷盗、不欺骗、不贪、不奸淫、不图名利。

南传上座部佛教在缅甸流传了数千年。“涅巴肯”、“涅巴侃”作为传播佛教文化的表演艺术，在缅甸民间也流传了近千年的时间。因此，佛教对缅甸人民的文化、习俗、世界观、道德观、人生观以及文学艺术的创作都给予了深刻的影响。

当然，古代的统治阶级也非常注重利用宗教来稳固自身的统治。统治者甚至把自己当做至高无上的神王，以此禁锢国民去追求科学的思想。这一点，无论是中国历史，还是世界上其他国家的历史，都能看到有类似的人类文化社会发展过程。

2. 高级戏剧——“罗摩”剧

《罗摩衍那》简称“罗摩”（Rama）剧，是南亚、东南亚人民最熟悉的歌舞剧之一。泰国、老挝、柬埔寨和缅甸表演的“罗摩”剧，无论内容还是舞台艺术都受印度《罗摩衍那》这部史诗和戏剧艺术的影响。

在缅甸，大型“罗摩”剧盛行于贡榜王朝波道帕耶王（Bodawpaya）执政时期（1782 年），艺人们将印度的《欣都罗摩》、《彭铎罗摩》与泰国的《瑜陀耶罗摩》剧的表演技巧进行比较，并将剧本译成缅语，在宫廷中演出。此后，艺人们又逐渐吸收了泰国的舞蹈——八功、十二功以及泰国的三十七种曲调，进一步在唱腔、乐器演奏、舞蹈动作上进行加工，创作出具有缅甸特色的音乐和舞蹈，其中的一些舞姿还添入了缅甸的武术动作①，使“罗摩”剧成为具有缅甸风格的歌舞剧。

缅甸称“罗摩”剧为大戏。它的场面确实很大，参加表演的人也很多，而且剧本相当长，并注重舞具、舞台背景的设计。国王、猴王、魔王、众神灵、王

① 参看［缅］吴密奈《联邦舞蹈》，第 50 页，缅甸文化部，1959 年。

子、公主、农夫、猎人以及各种动物等都出现在舞台上。无论音乐、舞蹈、舞台美术、乐器阵容等都展示了这些国家当时的最高水平。据已故的缅甸音乐家铎索妙恩志在《音乐与舞蹈》一书中所说，“罗摩”剧从头到尾演出需四十七天。缅甸民间的演出时间一般在晚上八点开始至凌晨五点结束。可想而知，此剧之长非同一般。

3. 本国的戏曲、戏剧

缅甸的戏曲艺术，除表现宗教文学故事的剧种外，就是以表现本国宫廷生活及民间歌舞为主题的戏曲、戏剧了。

本国戏依各剧团的演员、财力来安排表演，也因此，各剧团虽同演一个剧目，但情节上会有所区别。本国戏的剧情大致如下：“首先是神婆出场，接着是神兽的一段戏（前面安排的情节主要描写在人类未建国之前世界是神与动物的世界）；然后，是四位大臣出场，表现上朝商讨国事的经过；当乐队奏出‘圆月升起’的乐曲时，国王手持一柄长菱形宝剑出场，乐队以象脚鼓来为国王的舞蹈伴奏；接着，‘宫廷之声’的乐曲响起，国王坐上宝座，众朝臣跪拜，朝政开始；当国事商讨完毕后，宫鼓击响退朝的鼓声，国王退场；接下来是王子与一位公主谈情说爱的一段戏，他们跳起双人舞，旁边还安排一位滑稽演员表演一些让人开心的动作；此后，是民间的各种歌舞表演，戏演到此，天也亮了。”①

此外，民间还有一些带戏剧情节的歌舞小戏，如若开方言舞《珥西阿嘎》（Nge-si-aka），据说此戏已有相当长的历史。

“话说公元984年，玛哈砥礼杜德玛雅扎在妙乌称王时，从那牙巴底王手中征服过来的娃梭漂王后对国王怀恨在心，暗中以绯鳍鱼雕像击死了国王。”② 若开方言舞（戏）以这段历史为依据。戏开始时，先奏响“绯鳍鱼”调为序曲。表演者以若开沿海渔民的捕鱼生活为背景：“他手持划桨、捕鱼工具尽兴表演，然后进入主题；整个戏由一人扮演各种角色，表演者运用各种腔调和动作即兴表演；在表演国王的情节时，就坐在木箱（御座）上；演到大臣时，则用大臣的语气与神态进行表演；表现仙女时，就干脆将身上穿的筒裙拉到胸前（东南亚妇女洗澡时穿筒裙的模样），以仙女的姿态说唱舞跳。”③ 这出戏带有幽默、滑稽的喜剧色彩，兼有历史教育意义，很受当地人民的喜爱。但若开方言舞（戏）仅在若开地区流传，属地方性剧种。

---

① 参看［缅］铎索妙恩志著《音乐和舞蹈》，第107页，缅甸文学宫出版社，1968年。
② 参看［缅］吴密奈《联邦舞蹈》，第61～62页，缅甸文化部，1959年。
③ 参看［缅］吴密奈《联邦舞蹈》，第61～62页，缅甸文化部，1959年。

缅甸常见的戏曲、戏剧还是以表现本国宫廷生活和民间歌舞为主，而且不难看出，缅甸艺人们将精力全用在“罗摩”剧上了。本国戏剧的主题不明显，剧情也很一般，但它能将缅甸传统歌舞搬上舞台，并按一定的顺序编排在歌舞剧的情节中，也是难能可贵的。况且，本国戏剧的发展时间也比较短。1920 年，吴翁貌发起缅甸电影业，各行艺人纷纷投入电影业。从此，每年都有几十部故事片发行，许多艺术家都把精力用在电影业上了。

20 世纪中末，缅甸因军政统治引起动乱，无论是经济，还是文化，在世界上均属于滞后的不发达国家。而现代电信、网络、电影、电视等文化的传播，却以不可阻挡的飓风般摧毁着这个国家的传统文化。可想而知，许多民间艺人因无法生存，纷纷改行……

21 世纪，笔者已很少再去缅甸，但愿这个国家的民族文化能够得到很好的保护。因为，任何一个民族的优秀文化不仅是这个国家的财产，同时也是全人类的宝贵财富。

总而言之，综观缅甸的民歌、古曲、曲艺、戏曲等传统音乐文化都离不开缅甸人民生存的地理环境、生产劳动、传统习俗、审美爱好、宗教文化等背景。

民间歌曲有出自于词曲家对人、物、时间、空间以及生活情感的抒发，也有民间艺人们集体聚歌聚舞，以进行节日狂欢或庆祝某种宗教、祭祀等活动。

在社会发展过程中，缅甸表演艺术的种类，从古代的祭祀歌舞、古典音乐到民间的各种曲调以及曲艺表演等，逐渐增加，由低向高发展。从而分流出室内表演艺术和室外表演艺术、民间歌舞和宫廷舞乐等。

表演艺术的升级，将说、唱、舞推向带有故事情节的戏曲艺术的发展。民间艺人最初于草地上围成圆圈说唱表演宗教故事，到后来，在宫廷里搭起戏台，穿戴上各种面具和舞台服饰，拉上布幕，布置好背景等表演高级的歌舞剧——“罗摩”剧和本国戏。

从事表演艺术的人也由业余转向专业。表演队伍逐渐壮大，剧团也不断增加，并且有了各种专业人才：音乐家、演奏家、舞蹈家、歌唱家等。他们在宫廷、在民间表演自己创作、加工改编的各种歌舞和戏剧。

艺术来自生活，而生活并非就是艺术。生活中的动作与语言要上升成艺术，还须经过提炼、加工，有好的文化修养才会有好的艺术作品。因此，研究缅甸音乐文化的发展，就得深入了解缅甸的主流文化。从缅甸民间的文化生活歌舞表演中不难看到南传上座部佛教对缅甸人民的文化艺术影响是极其深刻的。受佛教文化的影响，缅甸人民有一种非常和蔼可亲的习气和讲究礼节、礼貌的传统文化。

在这种传统、生活习性、文化修养中锻造，上升到音乐，又从音乐反馈到文化生活中，缅甸人民就在这样的文化良性循环中创造自己的音乐。换言之，疯狂的生活习性就会产生疯狂的文化艺术。各国人民有不同的生活习俗、文化修养和审美观念，同时也造就了丰富多彩的人类文化与艺术。缅甸人民按自己的生活、信仰、审美观去编织自己的音乐文化，自成一套体系和风格，表现了缅甸人民的传统文化有着牢固的根基。

随着社会的进步，世界文化的交流和影响，缅甸音乐已有很大的发展，它必将以更新的面貌展现于世人面前。

思考题：

1.（简述题）缅甸的初级戏曲艺术以什么文化为主？

2.（选择题）《罗摩衍那》属于（　　）的史诗。

A. 泰国　　B. 缅甸　　C. 印度

3.（论述题）佛教为何能够广受人民的崇拜？

4.（填空题）缅甸歌舞剧中有哪些人物？

请填写_____、_____、_____、_____、_____。

5.（比较题）马来西亚的《罗摩衍那》音乐与缅甸《罗摩衍那》的音乐一样吗？请说出原因。

六、音乐结构

如何才能解释清楚一个民族的音乐，是从事民族音乐学需要面对的难题。当研究者要解释一个国家或一个民族的音乐结构时，才会发现民族音乐与课堂上学习的西方曲式分析大不一样，这无疑又给研究民族音乐增加了难度。由于民族音乐学不只是对一首歌曲进行曲式分析那么简单，要说清楚一个民族音乐的特点，仅凭文献、别人研究的成果，或凭空想象，均难于给读者和作者的研究带来任何有价值的东西。研究人员只有深入实地考察，到民间与该民族共同生活，去亲身体验该地区民族所处生境，去虚心钻研其历史、宗教、传统、习俗、生产、生活、语言、语音、审美、爱好、思维等诸多的背景文化，掌握这些第一手资料，才能写出有价值的文章。

民族民间音乐来自情感，来自生存环境、文化环境、思维变革、宗教，还包括与外界文化的接触等，进行创作，去抒发情感。人类世界，无情感音乐能表现什么，人类又用什么去欣赏她？音乐随社会的发展而发展，随文化的推进而推

进，因时代的区别、地域的差异、民族的不同、就会有不同风格的音乐。原始社会有原始社会的文化，社会进程不同，也必定会产生不同时代的文化系列。

本章节主要谈的是音乐结构，因此，笔者也无须耗用大篇幅，从上述各个层面去探讨它们对音乐结构的影响。由于佛教在缅甸有一千余年的历史，文化演进中起着至关重要的作用。据此，在研究缅甸音乐结构中根据缅甸社会的发展特点，将重点放在佛教文化与缅甸人民的生活联系，即可大致得出宗教对缅甸音乐结构的影响。

从第一篇中已大致了解到，公元 11 世纪之前，南传上座部佛教主要在缅甸南部民族地区流传，11 世纪才盛行于全缅甸。如《二十四史·新唐书》“骠”一文中记述的骠国，在公元 802 年向唐朝进乐时，第一首曲子《佛印》必定充满佛教内涵。根据《新唐书》“骠”记录的十二首歌曲，以及歌曲的内容介绍，可以了解到这些歌曲与当时的宗教信仰有关联。而且，可以肯定，当时骠人的主要信仰是佛教（请参看前面“缅甸的歌乐文化”、“古曲”部分）。

公元 1044 年，阿奴律陀国王即位后，在他的大力倡导下，南传上座部佛教成为全缅甸的主要宗教，并在当时的国都蒲甘大兴土木兴建佛塔，也正因佛教的兴起，佛塔、寺庙的兴建，人民全身心地投入，使佛教在缅甸先民中打下了牢固的根基。从此，寺庙成了学堂，男孩子从小就到寺庙去学习佛教经文，十五岁之前要正式削发当一段时间的沙弥，期限长的要数年，最少也要一星期。贵族、贫民一律要经过这一仪式才算成人。

由于缅甸人有这样的文化生活，他们在社会中常以个人的道德修养为荣。他们按佛经的指点去面对人生，去守戒，戒律中有五戒、八戒、十戒。十戒规定：不杀生、不偷盗、不淫、不妄语、不饮酒、不涂饰香料、不歌舞观看、不坐高广大床、不非时食、不蓄金银财宝。缅甸的大部分佛教信仰者都能严守五戒（十戒中的前五条），他们在与人交往的过程中极为注重礼貌，说话文雅，温声和气。

在南传上座部佛教国家，除了动乱及个别区域外，广大城乡的偷盗案件极为稀少。缅甸社会常可夜不闭户，放心地睡觉。在缅甸也很少见到有人在众人面前争吵打斗、沿街叫骂等不文明的现象。他们总是尽可能地平心静气地去处理生活中的纠纷。

笔者于 1994 年暑假从云南瑞丽到仰光去考察，途中，农民拉货的拖拉机，因下雨路滑，不小心碰到长途出租轿车。笔者坐的汽车就在他们后面，心里不免担心双方会为此事而争吵动武，也担心要等数小时才会有交警从城里赶来解决事故，疏通那本来就非常狭窄的公路。但笔者的担心似乎是多余的，只见出事的双方驾驶员下车，农民忙过去向轿车驾驶员道歉，然后两人商量小轿车修理的价

钱。按车的损坏程度，农民至少要向对方付五千元缅币。可农民手中只有五百元现款，就连车上装载的水果、蔬菜等货物全部加起来也只值三千元缅币。这让在场等待通车的所有人都非常着急，目光全部集中在两位谈判者身上。结果，只见双方低语商谈了几分钟，没吵没骂，轿车驾驶员拿了五百元缅币（当时约合40元人民币）就走了，交通很快恢复了运行。

通过此事可以看到，在生活中类似的纠纷会很多，但缅甸人民总是那样胸怀宽阔，得理让人。做错事的一方，只要能主动认错，很礼貌地尊称对方为“瑟雅”（先生），会很容易得到对方的原谅。笔者在缅甸生活了很长时间，很少见到成年人在街上吵架斗殴。无论城市还是乡村，偷、抢、杀等事极为少见。若有人在公众场合发生争端，也很少有人围观。这并非周围的人不关心争吵，而是出自礼貌。同时，在这种情景下，总会有人出来为双方调解，若无法解决就上法庭，但生活中的小事总会有一方作出让步的。缅甸人民以辛勤的劳动换来平淡的生活，他们并不富裕，却常做好事，施舍弱者、宽容别人、救济危难者。

世界上所有杰出的民族文化艺术研究学者，大都能够深入民间，与其课题研究的民族长期生活，才能够在自己从事的研究领域里获得有价值的真实资料。

严谨的民族学家，面对纷繁复杂的民族文化，不会轻易说出某个国家、某个民族的生活方式是绝对错误或非常正确。哪怕是躲进深山密林里生活的原始部落，我们均不能说这些部落因选择了错误的生活方式而落后。因为，没有这些原始部落固执地保全自己民族的传统文化，人们就无法活生生地看到人类过去是如何生活、狩猎、歌舞、治病、祭拜神灵、生产劳动……今天，人们已很难在地球村里寻找到保持原始生活的民族部落了。我们应该感谢已经濒临灭绝的原始部落居民，给人类保留了最为珍贵的人文遗产。

从缅甸音乐的特点看，缅甸人民由于受宗教的影响，生活比较保守，也因此，容易将自己认为是“罪过”的东西都抵御在外。这样，他们的生活会相对平静，同时，其社会的发展也由于传统观念、思维意识、宗教文化的禁锢，进程会比较缓慢。他们循规蹈矩、不妄想、不图物质生活上超越别人，年复一年。由于有这样深远的文化背景和坚定的信念，缅甸的音乐文化在相当漫长的时间里一直保持着古朴的风格。其音乐中虽有表现激烈、快速的节奏，却不疯狂。他们的大部分不受外来文化影响的音乐作品总是这样——按平淡、和缓的生活，以纯洁的感情，用传统的旋律风格去表现激情，歌颂生活中美好的情谊。

从文化修养到生活，又从生活回到艺术的创作中，缅甸音乐的音律、调式、节奏、旋律、曲式结构等就在这样的文化氛围中成型。

1. 传统音乐的结构

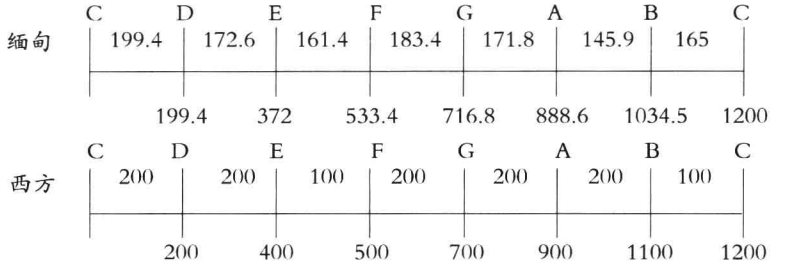
（1）音阶、音律。

缅甸第一位获得“国家功勋艺术家”称号的铎索妙恩志①，在谈到缅甸的音乐时说道：“缅甸的音乐与西方不同，缅甸音阶的‘mi’和‘si’要比钢琴的固定音低。”

还有一位缅甸音乐学家吴季春在《缅甸传统音乐的功能和作用》一文中谈道：五声音阶是缅甸音乐的基础，后来才产生了七声音阶②。

1983 年，我国音乐学家到缅甸访问，陈自明教授也去了，专家们对缅甸乐器的音律进行测音，以下是考察组测音的数据，见“缅甸与西方的音律比较”③。

缅甸与西方的音律比较



图取自：俞人豪、陈自明著《东方音乐文化》，第 104 页，人民音乐出版社，1995 年。

从上述专家的研究中不难看出，缅甸的音阶、音律与西方是存在区别的。因此，缅甸民族乐器的制作和民族音乐的旋律，都会按上述音律进行。如果用西洋乐器来演奏缅甸的古曲和古典器乐曲，缅甸人会因音律上的差异而难于接受。同样道理，演奏家若用缅甸乐器来演奏西洋乐曲或中国的民歌，也很难让中国人或欧洲人接受。除非，双方在演奏不同国家的音乐时，将乐器的音阶、音律进行调整，才能演奏好对方的乐曲。这也体现出音律在表现不同民族的音乐中，具有文化灵魂的功能。

接下来，再从音阶、音律与《玛哈基大》的关系中探讨缅甸音乐的音律与旋律的关系。

缅语“玛哈基大”即歌曲大集。然而，这部汇集诸多古曲的歌集，却没有相应的歌谱，就是懂得缅文的外国音乐家拿起这部歌集也不知所措，但对于缅甸

---

① 参看［缅］班达密昂《缅甸器乐·音乐名人录》，第 31 页，缅甸文学出版社，1963 年。

② 参看吴季春著、胡志平译《缅甸传统音乐的功能和作用》，载《黄钟》（武汉音乐学院学报）1989 年第 1 期。

③ 参看俞人豪、陈自明著《东方音乐文化》，第 104 页，人民音乐出版社，1995 年。

音乐家来说，它确实是一部歌集。关于这一点，1991 年，笔者在上海音乐学院进行《缅甸音乐》的论文答辩中也提到："只要懂得缅文、巴利文、缅甸的古诗韵、古曲的旋律特点，拿起《玛哈基大》就不难唱出动人的歌来。"其奥妙在于三个点：

一是缅语的语音、语调与音律、音阶的关系。缅语虽属汉藏语系，但它的语言发音与汉语不一样。如 in、phwu、nge、kein、nyo、yait 等，在中文里找不到这样的发音，印度也很难找到与它完全相同的语音；所以，缅甸虽地处中印文化之间，也吸收了不少中国和印度的文化，但它的音阶、音律仍因民族的语言因素而区别于中印两国。由此，音律和语音在识谱《玛哈基大》中起了先决条件。

二是民族审美观。缅甸音乐虽受中印文化的影响，大约 16 世纪，也汲取了一些泰国的音乐文化。可是，泰国的唱腔，缅甸人不喜欢，中国的京剧唱腔，他们也没能接受。缅甸人还是喜欢用自然声腔唱歌，这与他们的美学观是分不开的，与宗教文化也有一定的关联。从其审美要求，再加之缅语的音调比较柔雅，使缅甸作曲家较易于将词编入歌中。由于具备这些因素，缅甸民间歌曲的创作，包括古曲的创作，只需将词的语韵安排得当，适当增加音的长短、装饰、轻重、高低，音乐旋律与节奏就已形成。

三是旋律表达方式。由于语言关系和审美要求，以中国的京剧曲子来作比较，缅甸歌曲不能像京剧那样可根据不同角色采用各具不同技巧的唱腔。缅甸音乐要求唱腔自然，咬字准确，不喜欢用超自然的声腔演唱。京剧中若用"哥哥啊"这一词来谱曲，可用很多方法来配这一词，如旋律大跳、小跳、加花等。缅甸歌曲则不能，尤其句头，极少用装饰音或加花手法。同样用"哥哥啊"（缅语为 Kokoyei）来谱曲，见谱例 33《小白鹭》的第三小节，这里的"哥哥"用同度音；另外有一首情歌《阿哥》的第一小节"哥哥"用的是二度音（12）。根据缅语特点，这一词在乐句的开头，用同度音和二度音是最理想的；如果采用三度音或其他音程，不但不理想，还会造成异意；若用五度音（51）来配"哥哥"一词，由于声调的关系，缅语唱出来就变成一种树的名称了；再者，同度音与二度音在上述两例乐曲中还存在语气的问题，前者是请求，后者是警告的语气。因此，缅甸作曲家创作的歌曲，旋律安排是与歌词创作同步进行的。正因为这样，他们的传统民歌、古曲作曲家绝大多数是词作家。所以，《玛哈基大》虽无简谱、五线谱，可作品的作者在作词时早已按缅语的音调特点巧妙地将歌谱"隐身"于歌曲创作中了。

具备了上述因素，缅甸音乐家拿起这本《玛哈基大》歌集，通过歌词的逗

号“Ⅰ”、句号“Ⅱ”、音的长短“……”、反复的次数“2、3、4”、音乐过门“X”等符号，配上语音、语调、语气、词韵的节奏，加上装饰音（允许个人发挥），以及歌曲的旋律特点等，就不难唱出动人的歌来。

当然，其中还存在一个风格和调式的问题，如弦曲，就要按弦曲的风格和调式演唱。这些对于演唱者来说早已掌握，就像我们掌握简谱和五线谱一样，是不难看懂的。

总而言之，缅甸音乐的音阶、音律主要受缅语的语音、语调影响，而“识谱”则包含了诸多文化和审美观等因素，只有了解其中关系，方能理解缅甸音乐。

（2）调式特点。

①古曲调式。

缅甸音乐家吴禀邱在《玛哈基大》序中对古曲调式的有关理论指出：“这些歌曲，用弯琴、笛子等乐器伴奏时，有规定唱什么歌，用什么调，如弦曲、布艾曲就用弯琴的七声，用‘尼因龙’（C为主音）演奏、演唱；巴骠曲、神曲、三十七神曲，用‘欧扁’（B为主音）演唱；丁丹、水哨歌、克伦山歌等，用‘敏赛’（E为主音）演唱；但‘巴骠’曲有时也用‘帕雷’来演唱……乔兑纽、比都边、都勒加等如今已不用了……”

缅甸许多作曲家都比较喜欢用弯琴（桑柯）来作曲。尤其古代，弯琴还被视为乐器之王，备受人们的尊崇。因此，在古曲调式的选用上，缅甸音乐家常以弯琴来定调名。请看下表“弯琴的调名”：

弯琴的调名①

中文	尼因龙	乔兑纽	敏赛	欧扁	比都边	都勒加	帕雷
缅语拉丁字母注音	hnyi: lon:	khyaut thwe nyun	myin: sain:	aut pyan	pyi daw byan	du: la gdwei:	p-le:
国际音标	hnyin-lon	chauk-thwe nyun	myin-zaing	auk-byan	pyi-baw byan	du-ra-ka	pa-le
简　谱	1	2	3	4	5	6	7
调　名	C	D	E	F	G	A	B
仿动物叫声	大象	马	山羊	杜鹃	公牛	孔雀	鹤

关于缅甸音乐的调式问题，The Garland Encycopedia of Music 的专家认为：

① 参看 S. Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Landon, 1980. 笔者增加了中文与缅语拉丁字母注音。

缅甸的声乐使用自然声腔，许多音乐创作与诗歌一样，尽管表演者不一定是专业歌手；曲目在类别的划分上，名称也可能是一种诗体，也许有的歌曲要有点装饰性节奏来伴奏；或者说，有的歌曲创作，是与历史文化有关联的。缅甸音乐剧里使用的声乐调式，比较典型的有以下几种：

（1）“尼因龙”hnyinlon——“弦曲”cou、“布艾”bwe、“德钦坎”thahcinhkan；

（2）“欧扁”auk-byan ——“巴骠”pa pyou、“罗嘎纳丹”loka na than、“雷德维丹嘎”leidwei than ga；

（3）“帕雷”pale——“瑜陀耶”youdaya、“塔莱”talain、“孟”mon、“波勒”bole；

（4）“敏赛”myinzaing——“忒哒”teida、“细瑟波”shihsebo、“丁丹”deinthan①。

以上关于缅甸音乐调式的特点，是缅甸专家以及国际上的音乐学专家对缅甸古典音乐调式运用的解释。从前面图表，及上述4点声乐调式和歌谱中已比较清楚地了解到，哪些歌曲该使用什么调来演唱了。因此，调式在缅甸的古典音乐里是不能随意乱用的。有关古典音乐的理论，每个演唱者和演奏者，首先要在师父的指导下，获取口传心授，完全懂得其理论和调式的使用场合、方法后才能步入其音乐的行列。

②民歌调式。

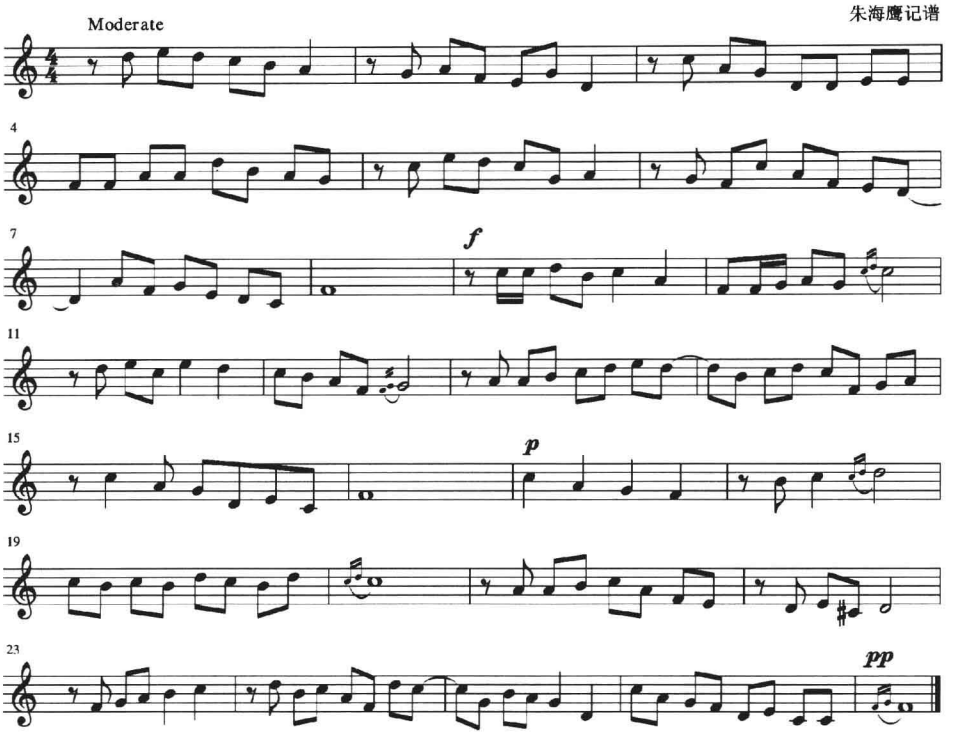
根据笔者收集的数百首民间歌曲分析，缅甸的传统民歌大部分都以宫调式、大调式为主。这也许是因为缅甸民间音乐习惯以“do”为最稳定音来终止乐曲的缘故。当然，也有些歌曲以“羽”或“角”音起头，而且旋律、和声，开始都含有小调的风格，但在旋律进行中，却渐渐向大调归拢，使绝大多数歌曲最终以“do”为稳定音来结束全曲。如谱例44《月光闪烁》。

① *The Garland Encycopedia of World Music. Vol.* 4, *Southeast Asia*, *Burma*. Garland Publishing, NC. New York and London, 1998.

谱例 44

月光闪烁

（民歌）



此曲的原名叫《秉东勒》，直译为“微笑”。笔者20世纪70年代记谱为F调，与后来收集的CD碟有差别。

这首歌的旋律开头部分含小调式风格，如果将其终止音“do”改成“la”也不难听，但一音之差，也就失其民歌的风格了。

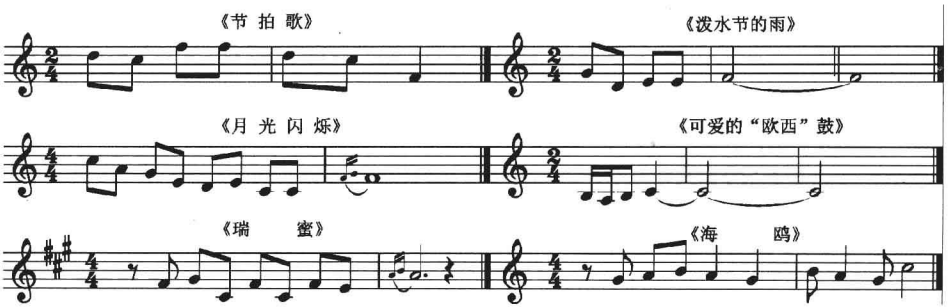
民歌中采用的终止式，常见的有谱例45所示的几种。

终止式一般都是采用上行级进下行级进或小跳进入主音的。

此外，五线谱记录的歌曲还需注意其音律才能正确分辨出其调式。有的曲子看似C调，见谱例44《月光闪烁》、谱例45中所列的《节拍歌》和《泼水节的雨》的结尾小节，但这些歌曲并非C调，其稳定音是落在调式的主音“do”上结束，它们都是宫调式歌曲。

谱例 45

宫调式结尾



以上是缅甸常见的音乐调式特点。各地区还有一些流传面较窄的歌曲，它们的调式、调性又有何特点？有待学者们去进一步了解。因此，对缅甸音乐的调式问题仍需进行大量的调查才能得出较实际的结论。

（3）节奏节拍与劳动、宗教、乐器之联系。

①节奏特点。

缅语“那依”（N-yi）为节奏，“细瓦”（Si war）为节拍。

缅甸文化部音乐研究员吴季春在《缅甸传统音乐的功能和作用》一文中提到三种基本节奏型：指钹节拍，板钹节拍，钹板同击节拍。见下表（“O”代表拍板；“X”代表指钹；“—”代表休止符号）：

缅甸三种基本节奏型①

拍　数	1	2	3	4	5	6	7	8	特定名称
1. 指钹节拍（nayi—si）	O	X	X	–	O	X	X	–	Nayi htaik-si
	O	–	X	X	O	–	X	X	Nayi nauk-si
2. 板钹节拍（walat—si）	O	X	O	X	O	X	O	X	
3. 钹板同击节拍（zon—si）	O	O	O	O	O	O	O	O	
	X	X	X	X	X	X	X	X	

各国学者研究认为，缅甸的传统音乐主要由偶数节拍组成，并习惯以弱拍在前，强拍在后（现代歌曲及现代加工演唱的传统歌曲则另当别论）。

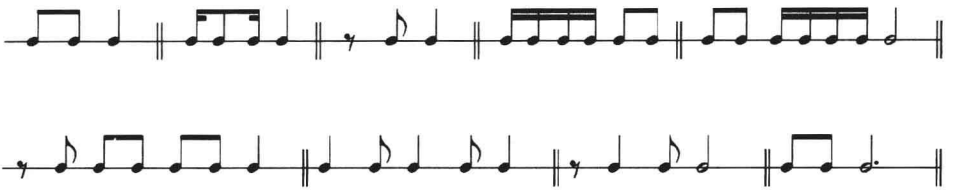
缅甸音乐的节奏特点是前短后长，如谱例 46。

---

① 参看吴季春著，胡志平译《缅甸传统音乐的功能和作用》，载《黄钟》（武汉音乐学院学报）1989 年第 1 期。

谱例 46

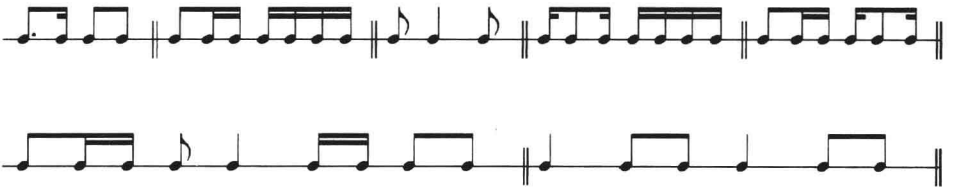
节奏（1）



当然，有时为了调整歌曲中的节奏布局，曲内也会有前长后短的节奏出现，如谱例 47。

谱例 47

节奏（2）



缅甸音乐（主要指缅族音乐）的节奏为何流传到现代只有 2/4、2/2、4/4 拍？对于这一问题，笔者试从缅甸人民的劳动、宗教以及他们使用的乐器等进行探讨。

②节奏与生产劳动。

普列汉诺夫在《没有地址的信》中讲道："每种劳动有自己的歌，歌的拍子总是十分准确地适应于这种劳动所持有的生产动作的节奏。"①

缅甸自古以来是个农业国，其主要劳动在田间。吴密奈在《联邦舞蹈》一书中谈道："古人们认为，只有祭祀，在神**祇**的庇护下庄稼才会得到好的收成。于是，人们在田间跳起大鼓舞，直到现代，瑞波一些地区栽秧前仍可见到这样的活动。……清晨七点，大鼓舞队就到田间为人们歌舞助兴……手脚灵巧的妇女在鼓声的激励下栽秧速度快如闪电，而那些跟不上队伍的，累倒在一旁的妇女，人们则会嘲弄、揶揄她们，田野间欢歌笑语，一片欢乐景象。"② 此文很形象地描述了栽秧的妇女随着音乐节奏的起伏，栽秧速度由慢到快。很显然，他们不像我国黄河、长江的船夫、码头工人或日本、朝鲜的渔民那样唱着劳动号子，直接用

① 参看普列汉诺夫著《论艺术》，第 36 页，生活·读书·新知三联书店出版，1974 年。
② 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第 1～4 页，缅甸文化部，1959 年。

自己的歌声去缓解体内的疲劳，而是间接地通过鼓点节奏来激发劳动情绪，形成了鼓点模仿农妇的栽秧节奏，而农妇又随着由慢到快的鼓点去栽秧。这也是缅甸音乐源于劳动、用于劳动的一种体现。吴密奈在《联邦舞蹈》中讲述的缅甸农村农耕生活已经过去半个多世纪了。但愿这种能够让人欢乐的劳动文化还在继续传扬。

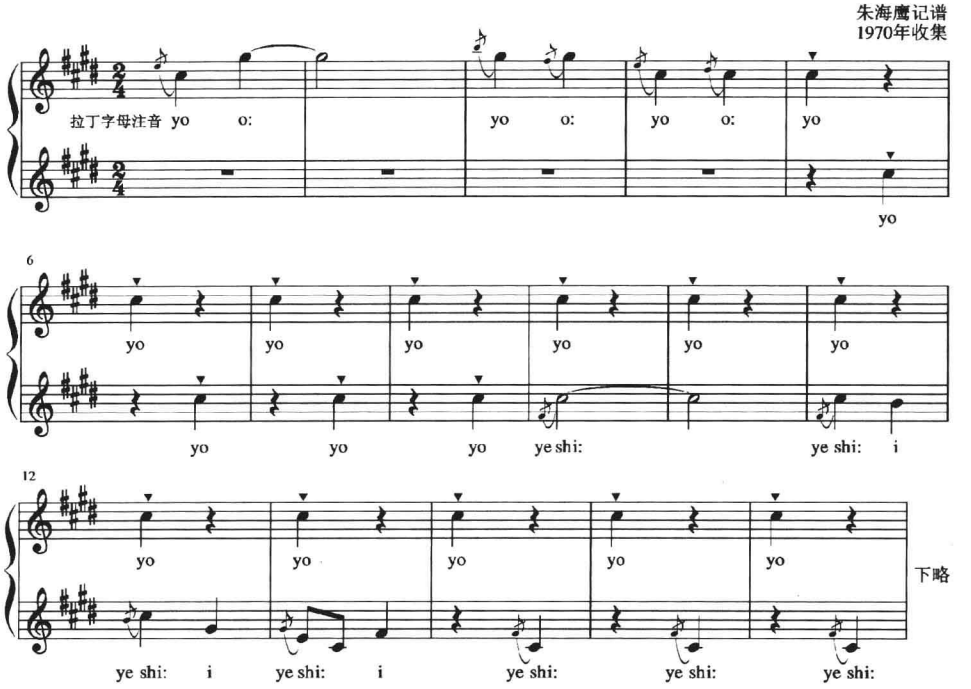
缅甸的《克钦族舂米调》，是缅甸最优美的劳动歌曲之一。舂米调是由一人、两人或三人，一边舂谷子，一边唱的二重唱或三个声部的女性劳动歌曲。

大约凌晨四点钟，当城里的人们还在沉睡时，克钦族山寨的雄鸡发出第一声鸣叫，舂米的歌声随即响起。请看谱例48。

谱例48

克钦族舂米调

（缅甸贵概地区）



这是一首母女一起舂米时唱的两人舂米调中的前半部曲子（后半部有歌词）。此歌不仅旋律优美，而且准确地表现出两个人舂米动作中产生的节奏。克钦族的音乐和舞蹈节奏也几乎都是按这样的节奏（4/4、2/4）进行。这与他们长期的劳动形成的节奏和音乐节奏紧密配合是分不开的。

总之，在劳动中用音乐来消除疲劳或激发群体的情绪是亚洲人共有的特点，

而各个国家、各个民族又因劳动环境、生产方式、工具、对象、时间、人数、性别等差异，自然产生形式多样、丰富多彩的劳动歌曲和音乐。

③节奏与宗教。

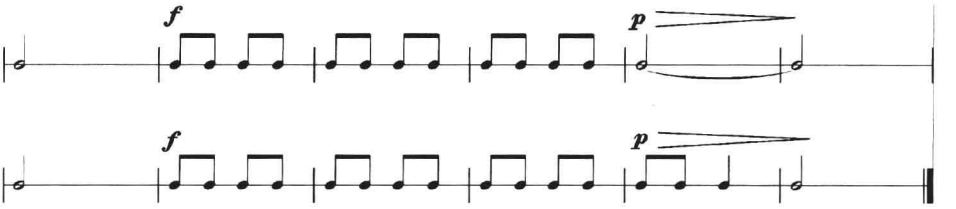
宗教对缅甸音乐的影响也是不可忽视的一个方面，缅甸的佛教信仰者占全国人口的85%。每个男孩在十五岁以前都要入寺当一段时间的和尚才算成人。他们的寺院生活正是人生精力最充沛的时期，这时接受的教育是终生难忘的。虽然大部分人在一两年内就还俗了，但他们仍经常入寺拜佛。尽管缅甸音乐家认为，佛寺里的念经与音乐无关，但念经时那种平稳、有规律的韵律和极度鲜明的节奏却每天都在无意识地给佛教徒们留下不可磨灭的印记。念经时常用的节奏见谱例49、50。

谱例 49

念经节奏（1）①

谱例 50

念经节奏（2）②



这样的节奏反反复复，易记难忘。再者，缅甸许多宗教活动都少不了歌舞，而绝大多数的歌舞又与宗教有关，如大鼓戏、“涅巴肯”戏，以及民间各种歌舞、鼓曲等都在宗教文化的氛围中长期形成较为固定的一板一眼、一轻一重的节奏。

④节奏与民族乐器。

每一个民族使用的乐器，其造型、功能、结构、音域、音量、音色、种类的多与寡等都会波及这个民族的音乐风格。

关于缅甸乐器的特点，请参看乐器章节。缅甸人民不但善于制造乐器，还喜欢将各种乐器组合起来一起演奏。从骠国（公元802年）向唐朝进乐的历史记载中就可看出，他们在当时已使用二十二种乐器，有弦乐器、吹奏乐器和打击乐

① 20世纪70年代收集于掸邦乡村寺庙。
② 20世纪90年代收集于曼德勒地区寺庙。

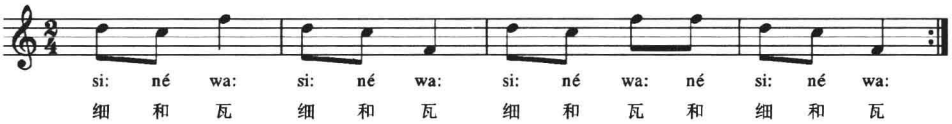
器，从打击乐器的“三面鼓……束三为一”、铃钹、铁板等，可推断出骠国音乐是很注重节奏节拍的。这种风格与后来以打击乐器为主的乐队组合是有历史渊源的。

众所周知，乐队中乐器的种类越多就越需要有人来指挥，可缅甸乐队和亚洲大多数国家的民族乐队一样，指挥是存在的，但又未发展到需要专人站在乐队的中间挥棒指点乐队演奏的层次。缅甸乐队仅将这一指挥权赋予“细、瓦”（小碰铃和小合板）敲击手。

据了解，缅甸“古时候，向国王吟诵诗词，讲述历史时，吟诵者旁边，也有一宫女或宫仆手持乐器，按诗歌的韵律轻轻地敲击伴奏”①。显然，文中所指伴奏乐器就是“细”和“瓦”。更有意思的是缅语“细瓦”的意思就是“节拍”。而且，时至今日，缅甸人民在朗诵诗词时仍要按一“细”一“瓦”的节奏进行。此外，艺人们为了增强音乐者学习的节奏感与对强弱关系的把握，又创作了《节拍歌》，请参看谱例51。

谱例 51

节拍歌



此歌简短易学，流传面很广，在缅甸无论大人小孩都会唱这首《节拍歌》。该歌告诉人们，学习缅甸音乐，必须是一弱一强，即一“细”一“瓦”地进行，否则就错了。

当一种节奏的“框架”被固定后，它的发展，从某方面来看，已被限制，但缅甸音乐的节奏并没因此而停止了发展。由于缅甸乐器中的巧龙巴鼓逐渐发展成6个（当今已增加到9个），其复杂的鼓点演奏技巧，使缅甸音乐的风格更具特色。缅甸乐队不仅完成了鼓乐器配套的发展制造，也使缅甸音乐在表现不同的戏剧人物、歌舞的类别上，用鼓点来表述不同的情感。如：用手掌正拍、侧掌拍、闷掌拍、指弹拍、握拳拍等不同的拍击，使其固有的节奏型表现得极为精彩。有关巧龙巴鼓的特点后文会继续介绍。

总而言之，劳动创造了音乐，而缅甸人民又以音乐来激发劳动热情。宗教文化在缅甸人民的生活中是一重大内容，南传上座部佛教不仅包含了政治、经济、哲学、医学、天文、历史、法律、道德等教育，而且对艺术在一定的历史时期中

① 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第43页，缅甸文化部出版，1959年。

也起到推动的作用。乐器的发展与风格的形成，使缅甸音乐更具个性，在这众多因素的相互影响下，缅甸人民的审美观朝着一个规整的节奏型去完善，在具抑扬、弱强变化的2/4、4/4、2/2 节拍中增加低音乐器巧龙巴鼓点的配合，这在当时也是一种创造，同时也表现了缅甸音乐某种节奏型及鼓的演奏技巧的发展过程。

以上所述，主要是缅族音乐的节奏特点。缅甸还有诸多的民族，如掸族、克伦族、拉祜族、傈僳族等，因文化和审美观的差异，音乐节奏仍有区别。如拉祜族的芦笙舞曲既有 2/4 拍，也有 3/4 拍。拉祜族的传统芦笙歌舞与我国拉祜族的音乐会很相似，这里就不作详细介绍了。

随着现代网络、科技、通信、旅游、交通以及世界文化的交流与发展，任何一个民族的审美观都会受到影响而产生变化。缅甸音乐文化也会有一部分融入于世界文化的大潮中，但传统的民族音乐并不会因此而完全消失。因为代表民族感情的音乐是任何现代音乐都无法代替的，正如一位缅甸朋友说的那样："我们唱歌如同说话，不用假嗓，不用鼻腔，而是用我们内心发出的情感合上节拍去表达……"这虽不是名人名言，但表达了缅甸人民善于用音乐来表达情感、重视感情的心理。像这样重情的民族音乐，其生命力必将是永恒的。

（4）旋律的表现手法。

每一个民族的音乐旋律均由声乐或器乐来表现，这两者又受词曲作者生活中诸多文化背景的影响，词曲作者进而将自己的感受进行加工、整理，创造出旋律来抒发内心的情感。以下简介几种缅甸传统音乐中常见的旋律。

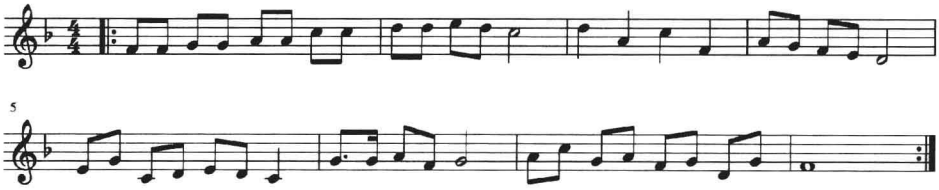
①上下行级进。

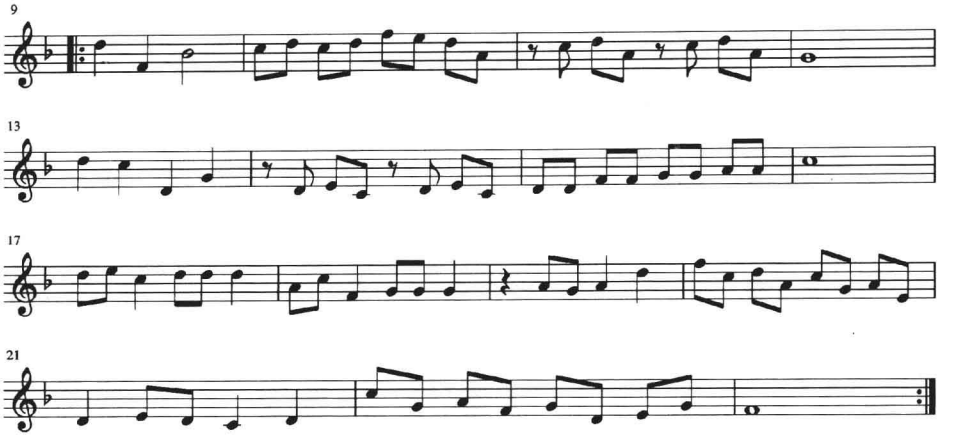
缅甸民歌常见的一种创作手法就是上下行级进。它有时出现在歌曲的中间部分；有时从开始就采用这一手法，如《瓦城的花朵》这首歌从头开始就采用上下行级进的手法（详见谱例 52）。

谱例 52

瓦城的花朵

朱海鹰记谱





从这首歌的旋律中可以感觉到，缅甸人用竹排琴演奏这首歌时，演奏者两手持槌棒，在同一个音上左右手交替敲击，然后，展现出上下行级进的旋律，由于竹排琴的演奏技巧不像欧洲乐器那么复杂，旋律的展现虽较简单，却颇有特点。

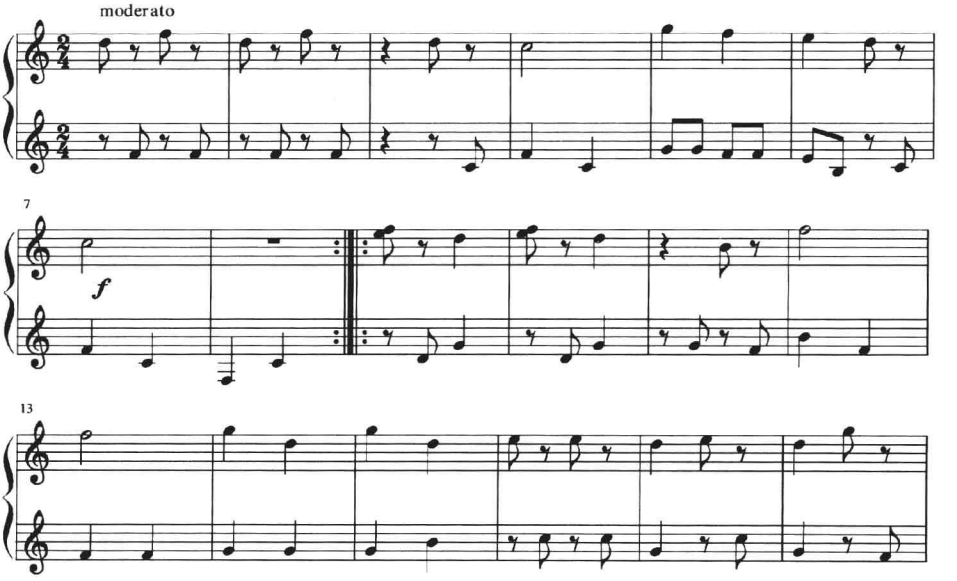
②重复。

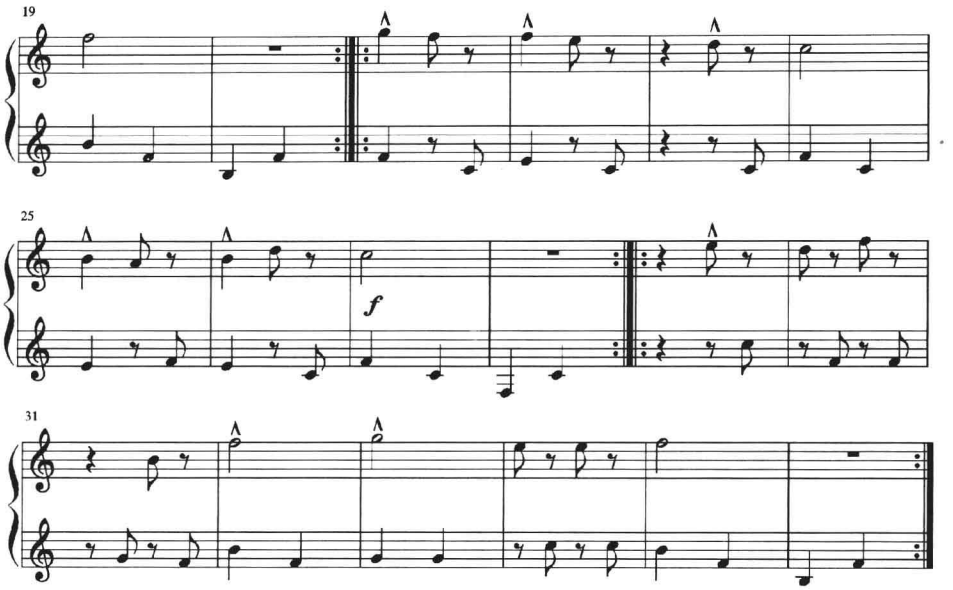
从谱例41“弦曲”谱例53*THI－DAR*中可以看到，这两首古曲的每一乐句几乎都需要反复。

谱例53

THI－DAR

（帝答）





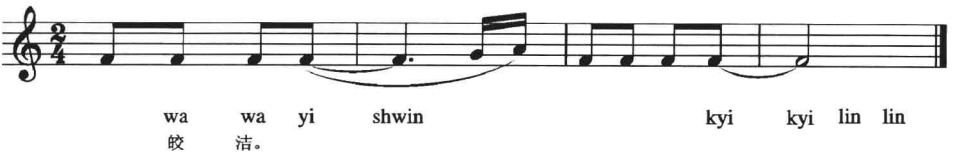
在缅甸音乐里，乐句、乐段的重复相当普遍，这与他们的传统文化有着密切的联系。从流传到现代的民歌中也常听到原样重复和变化重复的歌曲。如谱例33《小白鹭》用的是变化重复；谱例35《泼水节的雨》，前乐段用原样重复来增强人们对乐曲的印象，才进入后乐段旋律向上的激情发挥。

③以一音为主的上下移动。

作为一首歌的骨干音之一，以一音为主的上下移动一般出现在歌曲的句末或中间部分。它主要受佛教文化的影响。从谱例36《瑞敏甘》的几个乐段结束句及曲末的结束句中都可看到这样的旋律（见谱例54）。

谱例54

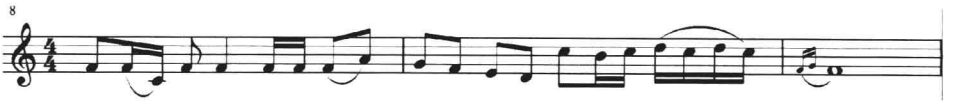
旋律特点（1）



此外，还有谱例39《花圈》的第8小节，见谱例55。

谱例55

旋律特点（2）



这两首歌曲的旋律反复围绕着主干音“do”上下移动，当完成其所需表达的部分情感后又回落到主音“do”上，比较明显地将念经的韵律表露其中。

从缅甸的传统民歌中还可找到许多类似的旋律。这与缅甸人民长期接受的教育以及许多艺人乃还俗僧人有关。因此，他们会很自然地在创作中流露出念经的韵律。但又不能根据这一点就认为缅甸音乐全是念经似的音乐，因为念经似的旋律也并非是缅甸音乐的主要表现手法，它一般只出现在表达悲伤、思念等内容的歌曲里。

④抛物线形。

在缅甸的民歌里也常可听到旋律忽而高亢直上，忽而低落沉吟的歌曲，七度甚至九度的大跳进在缅甸的民歌中也屡见不鲜。如谱例 37《瑞蜜》。这首歌以抛物线形的旋律来表现青年的恋爱心理，歌中赞美瑞蜜姑娘的美貌、聪慧，曲中以忽高忽低的旋律来反映成年男子初谈恋爱时内心忐忑紧张的情绪。这首歌的旋律很生动地表现出了歌词的内容。

⑤装饰手法。

音乐旋律上的装饰往往也会反映出这个国家的其他文化艺术风格，因为音乐不是孤立的文化，它始终与其他艺术存在相互影响、彼此促进的关系。也因此，当我们了解一个国家、一个民族的服饰、建筑、美术、工艺等文化艺术时，即可联系到他们的音乐文化。同样，从音乐中也能寻觅到其他艺术与之有关联的文化体系。当然，本章需了解的是音乐旋律上的装饰。为弄清其他艺术与音乐的关系，试将服饰和建筑艺术与音乐旋律进行比较，也许可以透视到这两者之间的联系。

缅甸的建筑物，从佛塔、寺庙、皇宫的顶部到屋檐、屋角等都有各种各样奇特的图案和雕刻。佛塔顶部有伞，皇宫屋顶及边角上都有如云烟升起向上翘的装饰；屋檐边还有各种花卉图案、雕刻；在佛塔门前还可见到两头大狮子或其他神兽及装饰物；每座建筑物，无论近看还是鸟瞰，都有较完美的整体和局部的精美装饰。

缅甸的服饰主要表现在宫廷及贵族的服饰上，从缅甸古画里的人物及承传下来的服饰中都可看到，其古代的服饰从头到脚都有各种花纹精绣点缀于身：头上的帽子与佛塔顶上的伞、宫殿屋顶相似；肩和腰的装饰有像云彩般翘起的边角装饰；公主的筒裙（包括舞台上女演员的服饰）拖着长长的边尾。从服饰的整体及局部装饰中都可感觉到其风格近似建筑艺术。

通过建筑和服饰艺术的对比我们已大致了解到它们之间的联系，再看音乐旋

律上的装饰，见谱例36《瑞敏甘》。这首歌从引子到中间演唱的过程中都运用了许多装饰手法，其中还用了波音、回音等。缅甸音乐在使用装饰音时还存在个人发挥的成分。因此，同一首乐曲由不同演奏者和歌手演绎其装饰音的运用也有所区别。但缅甸音乐的装饰音一般都用于主要音之前，很少出现像云南德宏傣族民歌那样把装饰音用于主要音之后的情况。我们不能因缅甸音乐的装饰特点而随便断言其为只顾前不顾后的音乐。因为缅甸音乐，尤其声乐中的歌词与歌谱上的连线，会明显地表现出其旋律的装饰还特别注重词的后面。唱歌时，歌词中会有一个字随着乐谱上的连线，将波浪似的旋律装饰于词的后面，效果颇为感人。在《瑞敏甘》一曲里，有的乐句会很明显地出现类似的装饰，见10—11、15—16、18—20小节等。

从声乐与器乐形成的音乐风格介绍，再到与建筑、服饰艺术相比较，就会看到音乐与其他艺术一样，在历经几千年的文化演进中与其他文化相互影响，彼此完善，形成自身一整套艺术风格和文化体系，缅甸艺术家们在不断汲取前人的经验中加工、提炼、补充、装饰自己的各门类艺术，使之更加完美。

（5）曲式结构。

众所周知，在音乐学里，中国的民间音乐曲式结构很难完全套用西方的曲式分析法。同样，缅甸音乐的曲式结构也很难完全套用西方的曲式分析法。但本篇还不可能另创一种曲式分析法来讲缅甸音乐。故此，只能将古典音乐和传统民歌的结构，根据西方曲式分析法来进行大致分析。

①古典音乐。

缅甸古典音乐的曲式结构会有多种，但比较常见的是如谱例53*THI－DAR*的曲式结构，其大致结构如下图所示：

_THI－DAR_的曲式结构

A　B（A1）C（A2）D（A3）E（A4）F（A5）

‖：8：‖：12：‖：8：‖：8：‖：8：‖：17：‖

*THI－DAR*这首歌的旋律是随着歌词的内容而变的。缅甸有些古曲的歌词有上千字，旋律仍随歌词内容的变化而变化，反复也仅像上图式那样，在乐句里重复，很少有乐段之外的反复，但它的节奏基本保持原样。因此，也可认为是一种变奏体。缅甸古曲的种类很多，*THI－DAR*这类型结构的歌曲虽不少，也仅属其中一种。

②传统民歌。

缅甸的传统民歌也有类似西方一部、二部曲式的结构。如谱例33《小白鹭》

这首歌由两个乐句构成，与西方一段体曲式结构相似；谱例35《泼水节的雨》的前乐段由三个乐句组成，后面是对比性的材料，近似一首单二部曲式；在20世纪中期流传的民歌中也能找到由三个乐段构成的歌曲，如谱例44《月光闪烁》，这首歌曲的第一段写月亮，第二段写星星，第三段写夜景与人的情思。

以上几种曲式是缅甸传统民歌中常见的曲式结构。缅甸人对音乐的审美要求不仅限于旋律，歌词的长短、内容是否精辟都要达到要求，才能得到人们的认可，并广为流传。因此，一些短小的民歌，在社会上几乎没有立足之地，也很难听到一首流传较广的一句式歌曲。前文谈到的《节拍歌》是因为实用于音乐初学者而被人们传唱，但它后来仍作为“十三首基础弦曲”的开头句来教导学员。由此可见，缅甸的一句式民歌非常少。

缅甸的戏曲、器乐曲、各种古曲的曲式结构由于缺乏有歌谱的歌集以及这方面的音像资料，还有待更进一步的考察才能获得实际的结论。

总而言之，研究任何一个国家的民族音乐结构，首先应当了解这个国家有关民族音乐的基础理论或民族音乐概论等方面的书籍。然而，东南亚和南亚国家，至今仍未见到本国关于“民族音乐基础理论”、“民族音乐概论”方面书籍的出版。缅甸也是这样，并不是他们没有自己的音乐理论，而是他们的传统文化主要靠口传心授。

东南亚的教育与我国有很大的区别，他们的中小学虽也有音乐教育，却没有专门教简谱和五线谱的课程，只有音乐专科及大学音乐专业，才会教五线谱和简谱。

缅甸音乐的理论和他们的《玛哈基大》歌曲大集一样，主要靠口传心授。学习缅甸音乐需要花大量的时间来掌握各种乐器的弹奏技巧，学习如何演唱和演奏古曲、古典音乐、器乐曲合奏等，熟识乐器如何为各种舞蹈和戏剧中的不同人物进行伴奏等理论。其教学程序繁杂、渐进、缓慢。要完全掌握缅甸音乐，运用自如，以至吃透其中的理论要点，就得拜师学艺，需要十年八年才能学透各门课程。此外，缅甸的歌舞团体、戏班子等，在20世纪60年代之前相当多，各门派、流派又有不同的教授方法，在表现某些难度较大的歌曲演奏、演唱的技巧上也常有分歧。

21世纪，随着社会的进步，世界文化的交流，以及电影、电视、流行歌曲的冲击，学习缅甸传统音乐的人越来越少。缅甸文化界虽在这方面作了不少努力，也出版了一些音乐刊物和专著等，但至今仍未见有关于“缅甸音乐史”、“缅甸乐理基础知识”等方面的教科书和专著。有些文章和书籍虽也谈音乐，但

附有歌谱的文章仍较少，这很难让人全面了解某些歌曲的特性。由于缅甸的中小学教育缺乏普及五线谱、简谱知识，有歌谱的文章反而影响了销售量，也就制约了民族音乐理论的研究与发展。

因此，笔者在研究缅甸音乐中有许多问题仍无法深入。本文仅依自己多年向缅甸艺人学习的体会，阐述个人的浅见，若有谬误，还望专家们指正。

思考题：

1.（简述题）缅甸民族乐器要演奏外国音乐时需作哪些改动？

2.（简述题）缅甸的《玛哈基大》即歌曲大集里有乐谱吗？

3.（选择题）缅甸传统音乐的节奏特点是（　　）。

A. 强弱弱　　B. 前强后弱　　C. 前弱后强

4.（选择题）缅甸音乐里的装饰音，一般出现在（　　）。

A. 后　　B. 前　　C. 前后都有

5.（填空题）缅甸民歌中有念经似的旋律主要出现在_____与_____的歌曲里。

七、乐　器

乐器在人类文化发展史中一直折射着一个民族的思维、审美、变革、科学技术和文化生活。18 世纪，欧洲工业革命，发明了一大批新机器，如纺织机的发明和改进、蒸汽动力机以及金属冶炼技术的革新等；19 世纪，欧洲进入科学的技术化、社会化时代，运输机械革命、电力革命、电气化使工业迅猛发展①。在这百年时间里，欧洲的乐器也同样进入了高发展阶段，出现了许多许多造型美观、结构复杂的乐器如铜管乐器萨克斯管（1840 年）、萨克斯号（1842 年）、小号（1830 年后）、圆号（18 世纪）等②，这是因为，在工业革命的影响下，人们开始重视从理论去系统研究乐器，从而产生乐器文化的跨越式发展，制作出非常精致、完美的乐器。人们几乎无法挑剔这些乐器的造型、结构、功能、音域、音量、音质。这是欧洲乐器制造紧随社会发展、思维变革、科技进步的步伐，步入文化艺术良性循环发展的结果。

再把视野推向非洲与东南亚社会进程比较慢的民族部落。人们从这些民族中不难看到，由于一些民族部落生活在非常封闭的环境里，其社会发展十分缓慢，

---

① 参看吴国盛著《科学的历程》（下），第二十章，湖南科学技术出版社，1997 年。

② 参看上海音乐学院音乐研究所编译《外国音乐辞典》，上海音乐出版社，1989 年。

但他们在祭祀或庆典时，仍然会使用乐器，哪怕是最简单的能敲击出声音的竹筒、梆子、鼓等打击乐器来抒发他们心中的感情。故此，用心探索其乐器的发展过程，再与其他文化相结合，能更清楚地窥视到一个民族、一个国家的文化发展史。

从缅甸各个时期的乐器中，也可大致了解到他们的文化生活、科学技术、缅甸与周边国家的文化交流等概况。

公元802年，骠国派悉利移城主舒难陀[1]到唐朝进乐，并带有二十二种乐器：

> 有凤首箜篌二：其一长二尺，腹广七寸，凤首及项长二尺五寸，面饰虺皮，弦一十有四，项有轸，凤首外向；其一项有条，轸有鼍首。筝二：其一形如鼍，长四尺，有四足，虚腹，以鼍皮饰背，面及仰肩如琴，广七寸，腹阔八寸，尾长尺余，卷上虚中，施关以张九弦，左右一十八柱；其一面饰彩花，博以虺皮为别。有龙首琵琶一，如龟兹制，而项长二尺六寸余，腹广六寸，二龙相向为首；有轸柱各三，弦随其数，两轸在项，一在颈，其覆形如狮子。有云头琵琶一，形如前，面饰鼍皮，四面有牙钉，以云为首，轸上有花象品字，三弦，覆手皆饰虺皮，刻捍拔为舞昆仑状而彩饰之。有大匏琴二，覆以半匏，皆彩画之，上加铜瓯。以竹为琴，作虺文横其上，长三尺余，头曲如拱，长二寸，以条击腹，穿瓯及匏本，可受两升。大弦应太簇，次弦应姑洗。有独弦匏琴，以班竹为主，不加饰，刻木为虺首；张弦无轸，以弦击顶，有四柱如龟兹琵琶，弦应太簇。有小匏琴二，形如大匏琴，长二尺；大弦应南吕，次应应钟。有横笛二：一长尺余，取其合律，去节无爪，以蜡贯首，上加狮子头，以牙为之，穴六以应黄钟商，备五音七声；又一，管唯加象首，律度与苟勖笛谱同，又与清商部钟声合。有两头笛二，长二尺八寸，中隔一节，节左右开冲气穴，两端皆分洞体为笛量。左端应太簇，管末三穴：一南吕，一应钟，三大吕。下托指一穴，应清太簇。两洞体七穴，共备黄钟、林钟两均。有大匏笙二，皆十六管，左右各八，形如凤翼，大管长四尺八寸五分，余管参差相次，制如笙管，形亦类凤翼，竹为簧，穿匏达本。上古八音，皆以木漆代之，用金为簧，无匏音，唯骠国得古制。又有小匏笙二，制如大笙，律应林钟商。有三面鼓

---

[1] 悉利移：缅甸古城，故址一般认为在缅甸的抹谷（MOGOK）附近，是古代南诏国去骠国的交通要地。

二，形如酒缸。高二尺，首广下锐，上博七寸，底博四寸，腹广不过首，冒以虺皮，束三为一，碧条约之，下当地则不冒，四面画骠国工伎执笙鼓以为饰。有小鼓四，制如腰鼓，长五寸，首广三寸五分，冒以虺皮，牙钉彩饰，无柄，摇之为乐节，引赞者皆执之。有牙笙，穿匏达本，漆之，上植二象牙代管，双簧皆应姑洗。有三角笙，亦穿匏达本，漆之，上植三牛角，一簧应姑洗，余应南吕，角锐在下，穿匏达本，柄嘴皆直。有两角笙，亦穿匏达本，上植二牛角，簧应姑洗，匏以彩饰①。

此外，缅甸历代古都以及一些佛塔寺庙里也绘制着许多历史悠久的乐器。从古代文献和古画中可大致了解到古骠国、蒲甘王朝（1044～1325 年）到阿瓦王朝（1364～1555 年）的乐器造型、制作材料及乐器种类的组合等都已达到相当高的阶段。从这时期的古画和文献中也大致可以了解到，缅甸自古就有室内乐队、室外固定乐队、民间室外流动乐队等多种乐队组合。

（1）室内乐队。骠国时期的二十二种乐器，主要由凤首箜篌、鼍形筝、琵琶、三弦、匏琴、匏笙、角笙、笛子、竹琴、鼓、钹等组成。缅甸古代的宫廷乐队属于室内乐队，后来使用的乐器变动较大，凤首箜篌被弯琴取代，鼍形筝原本为九根弦的筝类乐器，后来则成为类似齐特尔琴的三根弦乐器，西方的小提琴、曼多林、吉他也在内室乐队中得到广泛使用。

（2）室外固定乐队。从古壁画的乐队中可以了解到，缅甸以围鼓为主奏乐器，加围锣、大鼓、唢呐等乐器的乐队，从 14 世纪之前就已形成，之后是不断完善的过程。

（3）民间室外流动乐队。这种乐队的组合种类因民族不同、地区不同会有很多，仅缅族的鼓乐队来看，有大鼓队、长鼓队、多拔鼓队、象脚鼓队（掸族又分长型象脚鼓队和短型象脚鼓队），而缅族地区的多拔鼓队和象脚鼓队还分“雅跳”与“晃跳”（请看曲艺部分介绍）的表演。

研究东南亚文化，包括乐器文化，首先需要注意地理，及他们周边国家的文化，然后，是民族，某种文化发生的时间，这都需要借助文献和古迹来证明其历史。

笔者认为，研究乐器文化还需要注意其创始期（乐器的雏形）、文化融会演变过程中的不稳定期、变异期、发展期、逐渐稳定期、定型期，以及古代的交通、社会、科技的发展与民族宗教的传播等诸多的问题。如柬埔寨吴哥寺、印度

---

① 参看《二十四史·新唐书》列传第一百四十七下“骠”，中华书局，1979 年。

尼西亚的婆罗浮屠、缅甸的蒲甘、印度的寺庙等都有不少歌舞乐器的浮雕或绘画，但由于古代民族和民族宗教中存在某些差异，他们会从本民族的功利角度去接受某一文化的一部分，而不去完全照搬原有的文化。交通的不便，也是文化传播的一大障碍，有的乐器传到另一个地区或国家时，已不是原来的模样了，这点，在各国的古迹中都能看到某些乐器虽同类，其造型、功能，甚至演奏方法都会有差别，但随着社会的进步、宗教的融合、交通工具的改进、交通的不断扩展、文化交流的频繁，某些乐器的发展才步入比较稳定的定型阶段。以下继续展开这方面的探讨。

1. 吹奏乐器

（1）古代吹奏乐器。

从前文中已大致了解到骠国的吹奏乐器有大匏笙、小匏笙、牙笙、三角笙、两角笙、横笛、两头笛等。

①大匏笙和小匏笙：据文献描述，与现在中国西南民族及缅甸各民族用的葫芦笙有相似的造型。笙在中国于殷周时期流行，骠国笙以及中国西南地区各民族使用的笙，虽在制作材料及造型上会与殷周时期的笙有所区别，但它们无疑会存在延传或交流的关系。

此外，在阿瓦王朝壁画中还有一种“凤翼”形的吹奏乐器（见图35），与骠国的大匏笙虽有“形亦类凤翼”的模样，但大匏笙是“穿匏达本”，其中最长的笙管有四尺八寸余，与阿瓦王朝壁画上的乐器仍存在区别。这一乐器仅在阿瓦王朝的壁画上出现，后来的历史文献再没有关于它的记载，但泰缅老交界地各民族使用的排笙（Khean），与该笙会有渊源关系。

②牙笙、三角笙、两角笙：根据《新唐书》列传第一百四十七下“骠”的记载，缅甸骠国时期的笙类乐器，以葫芦制作的乐器为主，除大匏笙、小匏笙外，还有用两根象牙、三根牛角、两根牛角制作的笙类乐器①。但在缅甸的史籍及文物中，笔者至今也没查阅到这几种乐器，显然，《新唐书》列传第一百四十七下“骠”记载的牙笙、三角笙、两角笙早在缅甸的传统乐器中消失了。然而，缅甸的钦族有一种称为“德波”（D-bo：）的独角葫芦笙②。这种笙用牛角从葫芦中间穿过，葫芦头，也就是笙的吹口处，装有一叶簧片用于吹奏。钦族的“德波”很有可能与牙笙、三角笙等有渊源关系。

③横笛、两头笛：自从竖吹笛子出现之后，缅甸的民族乐队，包括古壁画和

---

① 参看《新唐书》列传第一百四十七下“骠”，中华书局，1979年。

② 参看北京大学东方语言文学系、缅语教研室编《缅汉词典》，第357页，商务印书馆，1993年。

书籍里，再也没见到横笛和两头笛的身影。公元802年，骠国向唐朝进乐时还没有唢呐，却有横吹的笛子。这时的笛子造型和制作工艺也很奇特：其头部有狮子头、象首等动物雕像，而且备有“五音七声”。唐书中有仔细介绍这两种笛子。日本的林谦三教授著《东亚乐器考》一书中也有详细论述两头笛，并有绘图①。但在缅甸的古迹以及历史书籍里，笔者一直未见横笛的介绍。

（2）现代传统吹奏乐器。

缅甸目前广大地区流传的民间吹奏乐器只有唢呐和竖笛。虽然山区各民族中会有许许多多形状奇特的吹奏乐器，但它们的流传范围都很小。以下先讨论唢呐和竖笛，然后再谈各民族的吹奏乐器。

①唢呐。缅语称唢呐为“奈”（Hne：），属双簧类乐器。缅甸的唢呐与中国的唢呐一样，虽都不是本国发明的乐器，但经过约千年的发展已成为本国民间广为流传的乐器，并且在造型、音色、音域、大小、制作工艺、制作材料等方面都有所不同。

缅甸“奈”约出现于11世纪的蒲甘王朝。据说，那时的唢呐只用三个音孔吹奏②。目前使用的“奈”分大小两种：大的称“奈基”（Hne：gyei：），长约48厘米，发音较低，音域从C^1—C^2；小的称“奈克雷”（Hne：k-lei），长约23厘米，发音较高，音域从g^1—g^2。

“奈”的管体是乌木制作，管体有八个音孔：前有七孔，后有一孔。喇叭用金属制作，在室内演奏时可取下喇叭。

缅甸人习惯用唢呐来为乐队中的其他乐器定音。因此，在学习缅甸音乐时，常听到艺人们把乐曲中的调和音都称为“暴”（Paut）。“暴”的缅语意思为孔，所指的就是唢呐孔。见下表：

唢呐的调称

音　名	C	D	E	F	G	A	B
唱　名	do	re	mi	fa	sol	la	si
简　谱	1	2	3	4	5	6	7
调称（孔称）	1	7	6	5	4	3	2

（书中没注明出处的图表，均为本书作者制作，未经允许，谢绝改动引用）

缅甸人称调和音为“孔”，即“暴”的由来，而且其数字是倒记音位的。手

① 参看［日］林谦三著、钱稻孙译《东亚乐器考》，第431～455页，人民音乐出版社，1996年。
② 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第5页，缅甸文化部，1959年。

按唢呐的第七孔即 D 为主音；第五孔即 F 为主音，（也就是说缅语称七孔即 D 调；五孔即 F 调），按此类推，其 1 孔仍然是 C 调。

②竖笛。缅语统称所有的笛子为“布雷”（P-lwei）。中国从汉朝起就有关于羌笛的记载①，缅甸的藏缅语族与中国的藏缅语族（包括羌族）有密切的血缘关系。在民族的迁移中，他们会保留这一乐器。

从缅甸的笛文化看，如今大部分地区，主要是缅族，他们只用竖笛。其他山区民族则横笛、竖笛都用，而且种类还相当多。缅族使用的竖笛有竹制和铜制两种。笛管正面开有七孔；背面有一音孔。发音柔和，近似箫声。音域从 g^1—g^2。

（3）各民族的吹奏乐器。

缅甸属热带气候国家，自然界里能够用于制作吹奏乐器的材料极为丰富，不仅竹子的种类很多，还有葫芦、椰壳、芦苇、牛角以及各种树和叶子等材料随处可取。因此，这里的人随便砍根小竹子或者采摘两片树叶就能吹奏出优美的歌声来，同时，他们的许多乐器也是用上述材料制作的。缅甸的笙类乐器，有用葫芦制作的，也有用椰壳、竹子、芦苇制作的。使用的民族有克伦族、克耶族、帕当族、钦族、孟族、依果（傻尼）族、掸（傣）族、拉祜族、傈僳族、佤族、崩龙族等。

根据吴密奈《联邦舞蹈》及我国《汉缅词典》的解释，缅文“且曹”（Khy-ikhyaun：）是排箫的意思。它是由六至十二根竹管排列在一起制成的吹奏乐器，是古代蒲甘王朝使用的一种乐器②。但笔者因没亲眼目睹该排箫，认为书中所指“且曹”应是排笙。笔者查阅关于缅甸传统乐器的文献资料等，均无排箫类乐器。《汉缅词典》翻译有可能出错。“且曹”应属流传于泰、缅、老等国民间各族普遍使用的排笙。泰国与我国傣族称这种排笙为“凯恩”（Khean）。本书图 35 展示的凤羽形笙，与“凯恩”笙有密切关系。

唢呐有大小两种，使用民族有：缅族、克伦族、孟族、若开族、因莱人、土瓦人等。

竖吹笛有铜制、竹制，种类较多，大小不一。山区民族中有用三个或五个音孔的小竖笛，也有用七孔或八孔的竖笛。使用民族有：缅族、孟族、若开族、因莱人、土瓦人、傈僳族、掸族、克钦族、佤族等。

缅甸山区民族的笛子不仅种类繁多，其造型、大小、长短、功能也很奇特。

---

① 由汉代马融《长笛赋》“近世双笛从羌起……故本四孔”推知当时的羌笛有双管与单管两种形制。

② 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第 105 页，缅甸文化部，1959 年；另见北京大学东方语言文学系、缅甸教研室编《汉缅词典》，第 131 页，商务印书馆，1993 年。

克钦族使用的无簧哨管乐器“吐垠”是由一种约40厘米长的中空细竹管制作，中间只开一个小方口，横吹时，左手用拇指按住左管口，右手用掌心置右管口，两手配合吹气的力度掌握气的闷放距离，可吹出以下音列：

c　d　e　f　g　#a　c^1

缅甸目前仍在使用横笛的民族有克钦族、克伦族、傈僳族、佤族等。

角类吹奏乐器，除常见的牛角号外，还有克钦族的哨片类乐器“洞巴”。它用牛角制作，管身开六个按音孔，顶端用麦秆为复簧吹嘴。这一乐器常用于克钦族的大型歌舞聚会——“目脑”节的仪式上。

（4）综观缅甸的吹奏乐器。

从前文中已大致了解到缅甸古代的吹奏乐器相当丰富，有文献记载的已有十余种，但到了现代，缅族居住的广大城乡，常见的传统吹奏乐器只剩下唢呐和笛子。21世纪，缅甸民间能精通这两种乐器的人越来越少。当今的缅甸年轻人都比较喜欢西方的管乐器，民族乐器受到了冷落。但也不用担心，缅甸两大城市有两所文化大学的音乐系均有传统民族乐器的教学。政府重视民族文化教育，就必定能够传承保护好他们的民族文化。

由于缅甸的地理环境优越，海上、陆路的交通发达，这里的人们自古以来就与外界有频繁的商贸和文化交往。况且，热带森林丰富的资源，能够用于制作吹奏乐器的材料实在太多了。因此，其民间很有可能会有一些乐器还未被外界发现。如钦族，有一种用竹根制作的吹奏乐器，无论形状、吹奏方法都很奇特，它于1955年缅甸联邦节举行的“民族乐器展”中出现。缅甸著名民族学家吴密奈，写有一篇文章《后来发现的古乐器》介绍过这种乐器，并附有照片①。

乐器作为人类文化的一部分，难免会存在发展期、盛兴期或消亡期。而缅甸的吹奏乐器就算是已被载入史册的，在其缅族居住的广大城乡，也被削减到只剩两件的地步，其中的原因是多方面的。但又必须看到，旧时的乐器既会消亡，也会存在复活期。如中国的埙，虽在地下沉睡了七千年，今天仍能出现在世人面前为新时代欢歌。相信缅甸人民有朝一日，一旦认识到只有不断发展自己的民族乐器才能保留和表达自己的民族心声时，沉睡的古乐器也就会重返民族乐队的行列，为新时代欢歌。

2. 弦乐器

（1）古代弦乐器。

①凤首箜篌。缅甸的弦乐器在骠国时期已有了较大的发展。我国《新唐书》

---

① 参看［缅］吴密奈《后来发现的古乐器》，载《铜镜报》第5页，1979年5月19日。

列传第一百四十七下“骠”中记载的骠国乐器凤首箜篌无疑是西方竖琴的变体，其箜篌在竖琴制作原理的基础上，受鼓的启发，在琴体上，将弦置于虺皮（蛇皮）蒙罩着的共鸣箱上，使琴声产生独特的效果。这也是缅甸箜篌区别于其他国家竖琴的特殊点。

骠国的凤首箜篌，按《新唐书》列传第一百四十七下“骠”中描述，箜篌的琴把顶部应有凤凰的头形。但笔者查阅很多缅甸书籍后认为，缅甸从古至今的文化里，并没见到凤凰的形象（靠近中国边疆的少数民族有凤凰造型，应另当别论）。缅甸的民间传说中虽有鸟王，却不存在中国式的凤凰。缅甸的古迹受印度宗教文化的影响，常见的飞禽崇拜物是大鹏（妙翅鸟）、妙声鸟、鸳鸯和孔雀。因此，骠国的凤首箜篌，也应该是上述崇拜物的造型。

②骠国鼍形筝。《新唐书》列传第一百四十七下“骠”里没有记载骠国筝的名称，只描述其形如鼍。古文“鼍”指爬行动物，根据缅甸古壁画里有鳄鱼造型的琴，此鼍当指鳄鱼。这种乐器也可称为“骠国鳄鱼筝”。

史书记载的骠国鼍形筝有九根弦，这种筝除了造型外，其余功能与唐朝的筝很相似，也因此，唐朝史学家将它称为筝，是根据这种琴的功能给予的名称。筝在中国流传于春秋战国时代的秦国，史称秦筝，距今已有两千多年的历史。缅甸地处中印文化之间，许多民族与中国西南民族有极为密切的血缘关系。据有关历史学家的推断，缅甸的骠族也大约在公元前向南迁徙。因此，筝作为当时比较时兴的乐器，必定会流传四方为各民族接受。但骠国制作的鳄鱼筝有自己的特点，他们并没完全仿造秦国的筝，他们在汲取秦国筝的制作原理中创造性地将自己民族敬畏的动物图腾——鳄鱼和琴联系在一起，制作出奇特的鳄鱼筝，其创意构形值得称赞。

但骠国鳄鱼筝在骠国灭亡后（大约9世纪），就再也没见到它有关的资料了，取而代之的是一种三根弦的鳄鱼琴，可参看本书图31“古代的鳄鱼琴（约13世纪）”。后来，这种琴除了保留其古老的名称外，琴的造型已演变成西方齐特尔琴的模样了，可参看本书图27“约16世纪的缅甸鳄鱼琴”。这种琴除缅甸的孟族还使用外，老挝、柬埔寨、泰国宫廷和民间都有这种鳄鱼琴。

③其他弦乐器。《新唐书》列传第一百四十七下“骠”记载的骠国弦乐器还有龙头琵琶、云头琵琶、大匏琴、小匏琴、独弦匏琴等。但这些乐器在缅甸的文献、古迹中一直未能看到它们的绘图及造型描述。

东南亚的古代乐器文化，充满着宗教的内涵。从《新唐书》列传第一百四十七下“骠”中可以看出，骠国艺人特别注重乐器的造型，如龙头、凤首、鼍

形（鳄鱼）、云头、虺首、狮子头、象首、凤翼形等。此外，从缅甸的音乐理论中也可看到其音阶的七个音都代表各种禽兽的叫声（请参看“音乐结构”章节中的表“弯琴的调名”）。因此，骠国的乐器文化有可能与骠人的图腾崇拜以及音乐理论体系有密切的关系。

当人们在欣赏音乐时，乐器发出的美妙声音往往会牵动人们去注意是哪种乐器在演奏，而乐器的奇特造型又给人予神秘的感官效果。骠国在802年向唐朝宫廷进乐时，受到唐朝统治阶层和文人的赞叹，不仅仅是因为其歌舞音乐的优美，他们的乐器阵容、乐器的造型也起到了烘托效果。

此外，骠国艺人在制琴的用料上也很注重琴的共鸣声。他们采用蛇皮、鳄鱼皮蒙在木制的共鸣箱上或用共鸣效果较好的葫芦来制作琴体，也是经过长期的生产劳动实践，不断积累到的乐器制作技术。

（2）现代流传的弦乐器。

缅甸各历史时期使用过的弦乐器大约有十余种，但到了现代，传统的民族乐器只剩下弯琴和鳄鱼琴了。这两种乐器，人们若仔细研究还会看到，骠国的凤首箜篌与后来的弯琴，无论是造型，还是琴弦的数量上均已产生了变化。有关鼍形筝与鳄鱼琴的差别，笔者已在前面谈到过，这里就不赘述了。

①弯琴。缅语称弯琴为“桑柯”（Saun：gaunt）。弯琴是缅甸人民最尊崇的乐器。自古以来，音乐家们都认为它是抒发情感的最佳乐器。因此，人们奉它为乐器之王。能够演奏弯琴者颇受人们的敬重，在宫廷乐师中弯琴师可享受到极高的待遇。缅甸历代音乐家包括吴撒（U sa）大臣（缅甸历史上著名的音乐家，任职于18世纪末的贡榜王朝）都是弯琴高手。

弯琴的古代形状可参看图35“阿瓦王朝室内乐队”。此画里的弯琴与现代使用的弯琴造型几乎一样。它们的区别只是琴体的大小以及使用琴弦的数量上。

现使用的弯琴（见图37），琴体长约70厘米，琴高约66厘米，没有限定的规格，有大有小，制琴家也比较多，但制作的方法是基本一致的。

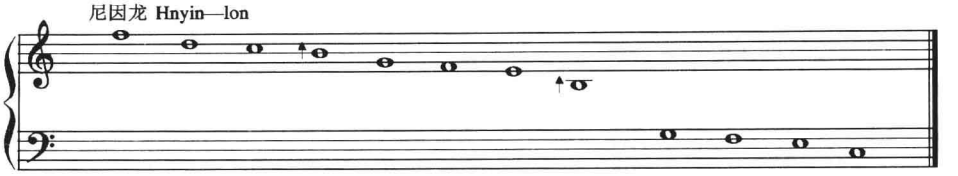
弯琴的用弦，有十三弦和十六弦。琴弦的调音及常用调式见谱例56“弯琴的调式”。

关于弯琴的制作、各部位的名称、演奏方法等，笔者在《泰国缅甸音乐概论》专著里有介绍，本书不再细述。

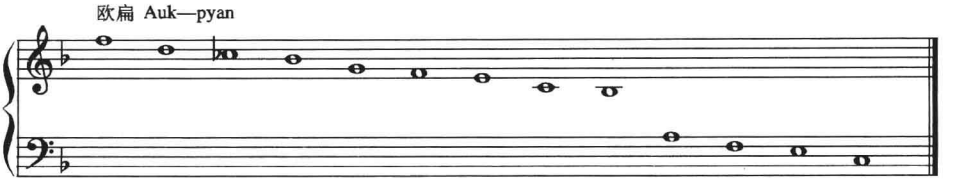
谱例 56

弯琴的调式（十三弦）[1]

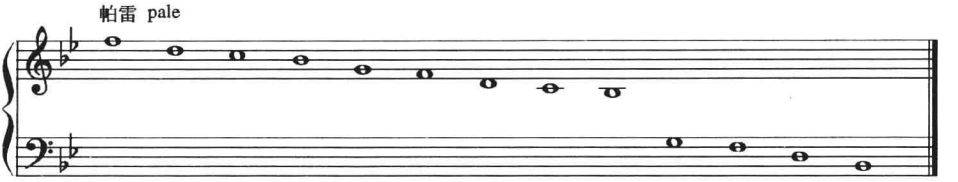
尼因龙 Hnyin—lon



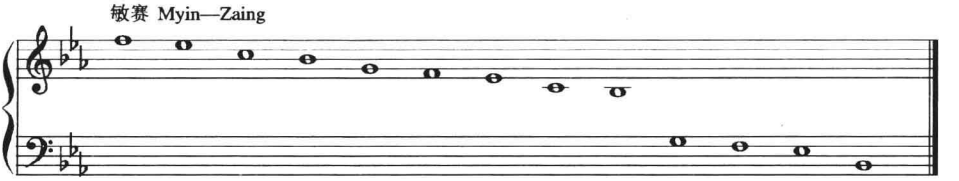
欧扁 Auk—pyan



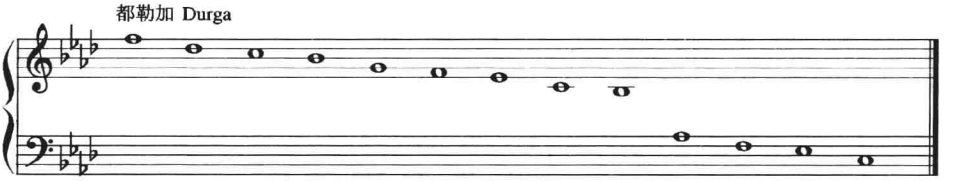
帕雷 pale



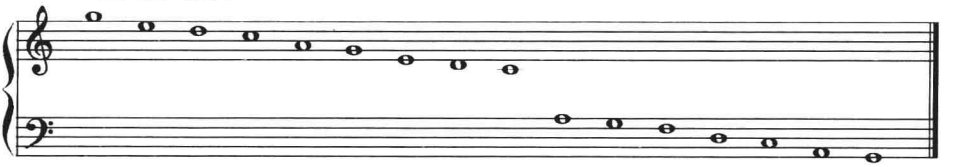
敏赛 Myin—Zaing



都勒加 Durga



（十六弦）帕雷 pale



① 取自：陈自明《缅甸民族乐器考察报告》，中央音乐学院。

②鳄鱼琴及其他乐器。缅语称鳄鱼为“密娇”（Mi gyaun：）。“密娇”同时也是鳄鱼琴的琴称。鳄鱼琴与古骠国的鼍形筝会存在文化上的联系，但鼍形筝有九根弦，更接近我国秦朝时期的古筝，而现代留存的三根弦鳄鱼琴则分为两种：一种仍然保留其古琴的模样——鳄鱼的造型；而另一种的名称虽然还是叫鳄鱼琴，其造型却已经变成齐特尔琴的模样了。

鳄鱼琴是由一整块木料雕琢成鳄鱼形状制作出来的乐器。它的长度为120厘米，宽约20厘米，琴背上只有三根琴弦。

大约在17世纪，缅甸对西方乐器产生极大的兴趣，西方的曼多林琴、小提琴、班卓琴、五弦琴、吉他等逐渐流传到缅甸各地，缅甸的传统乐器受到了冷落。但西方乐器传入缅甸后，缅甸人无论在乐器的使用还是制琴工艺上都产生了变化。如：缅甸人制作的曼多林琴的琴体较大，而且琴体内还置有金属盘，弹奏时，以右手拇指和食指交替拨弦或同时拨两根弦（两个不同音的四根弦），得出的音乐效果与弯琴相似。小提琴虽保持原形，但演奏时却将琴放在地上，演奏者盘腿而坐，远看犹如拉二胡。还有一种喇叭小提琴见图50。

此外，缅甸人制作的曼多林琴、班卓琴的定音都是按缅甸传统音乐的音阶、音律定音的（请看“音乐结构”章节）。可想而知，若将这些乐器再用于演奏西方音乐，其效果是不言而喻的。但这些乐器却很适合弹奏缅甸乐曲，自然也就深受缅甸人民的喜爱。其普及面是非常广的，几乎在很偏远的山区村寨里也能见到这些乐器。

从缅甸弦乐器的兴衰中可以看到：民族乐器若得不到普及，会很难获得高层次的发展。骠国时期，缅甸的弦乐器已有约十种，但到了现代，缅甸的广大地区只留下弯琴一种弦乐器了。其他弦乐器已在社会进程中逐渐被淘汰，由西方乐器取代。

笔者认为，人类相互学习可推进社会文化艺术的发展，引进先进文化，目的应是为了提高自身民族的文化，而不是替代。然而，人类总是会有一段犯错误的过程，他们一旦引进外界的先进文化，就会向全国各个角落疯狂地传播。由此，我们人类文化史的发展中都会出现一些可怕的教训：外来文化的引进，似乎与外来物种引进的结果相似——人类由于好奇心、功利主义、商业目的、暂时利益的获得，而疯狂接受外来的物种，以致让外来物种破坏了当地自然生态的平衡，使当地的物种遭到灭绝。这种现象，往往历经多年之后，才被人发现外来物种对当地环境的破坏，远远超过利益的获得，这时人们才后悔莫及。因此，人们该如何掌控外来文化的引进，如何发展自身的民族文化，实属一门高深的学问。东南亚

国家在这方面，似乎已吸取了经验教训，正因为这些国家重视自身民族文化艺术的保护与发展，才没让同类悲剧横扫其他民族文化。

3. 打击乐器

缅甸的打击乐器大致可分为以下两大类：

一类是定音类打击乐器，如围鼓、围锣、巧龙巴鼓、排铿锣、竹排琴（巴答拉琴）等；

另一类是不定音类打击乐器，如象脚鼓、多拔鼓、长鼓、大鼓、宫鼓、铜鼓、木鼓、锣、钹、碰铃、竹拍板、钟、铜磬等。

以上所列，也仅是常见乐器，山区许多少数民族的打击乐器仍占有较大的数目，笔者难于逐一列举。同时在上述乐器中，有许多同类乐器因制作的大小、长短、高矮不一，使用的民族各异，对乐器的称呼也各不一样。缅甸的打击乐器比较特殊，本章先讨论打击乐器的发展，然后再探讨鼓乐器文化。

（1）发达的打击乐器。

有关史料显示，缅甸的打击乐器大约在 14 世纪进入发达阶段，是因为这时社会的需求发展起来。尤其是缅甸的鼓文化，引起了世界各国专家的关注。缅甸为何如此注重打击乐器，也成了专家们关注的焦点。

缅甸古骠国向唐朝进乐时，比较注重室内乐器的使用，打击乐器还未显示出其特殊的地位。《二十四史·新唐书》列传第一百四十七下“骠”记载的二十二种骠国乐器里大部分是弦乐器和吹奏乐器。打击乐器只有铃钹、铁板，有“三面鼓……束三为一，碧条约之”，有“小鼓四，制如腰鼓”，等等。

众所周知，笙、笛等吹奏乐器和弦乐器的音响都是比较柔和、优雅的。当时的铃钹和鼓也只是为乐队拍击节奏。因此，从骠人的整个乐队组合看，它们都属于宫廷里的室内演奏乐器。缅甸史籍里没有记载骠国民间室外使用的乐器。当然，没有记载并不说明没有，但可以肯定，当时由于社会制度所限（骠国有可能处于奴隶制度与封建社会的过渡时期），民间的室外乐器还处在较弱的阶段。

佛教在缅甸盛行于 11 世纪的蒲甘王朝，乐器也由于宗教各种节庆活动的需求，会有较大的发展。但笔者却一直未能查阅到缅甸有关这时期的乐器发展史。由于中南半岛的历史战乱频繁，而胜利者往往会对败者的城池进行焚烧、毁灭，因此，不管是缅甸，还是泰国、老挝、柬埔寨等国家，历史古迹多半只能从寺庙中去寻找。而缅甸的蒲甘寺庙又曾经在 13 世纪末遭受到蒙古鞑靼兵的破坏①，以致能够看到古佛教寺庙壁画上绘制的乐器表演大都在阿瓦王朝时期（约 14 ~ 15

① 参看德宏州志编委会编《德宏史志资料》（第一集），第 9 ~ 12 页，德宏州志编委会，1985 年。

世纪），有两幅画很生动地展示了当时的女艺人在室内演奏乐器的情景。请参看图35“阿瓦王朝室内乐队”，图中乐器有桑柯琴（弯琴）、类似排笙的乐器、竹排琴、碰铃、小鼓等。此外，还有一幅画绘制了民间室外歌舞表演的场面，请参看图34“阿瓦王朝室外乐队”，图中乐器有围鼓、围锣、唢呐、大鼓、碰铃等①。从这两幅画中可以了解到阿瓦王朝的表演艺术和乐器的使用已有室内与室外的区别，并且可以断定围鼓、围锣等打击乐器在14世纪之前就应有其雏形。

乐器的发展与一个国家的社会制度、经济盛衰、科学技术、文化生活等有直接的联系。蒲甘王朝时期，缅甸在经历了漫长的战乱后得到了统一，但宗教问题仍较混乱。阿奴律陀（1044～1077年）即位后，录用了一位孟族僧侣——欣·阿拉汉，交给其使缅甸人改宗南传上座部佛教的任务。经过一段时间的艰难努力与战争，缅甸不仅将南传上座部佛教定为国教，同时也使南传上座部佛教在缅甸进入到鼎盛发展阶段。从11～13世纪的三百年间，缅甸的佛教徒们为积功德，在蒲甘城里建筑的大小佛塔有上万座，蒲甘曾豪称“四百万宝塔之城”。这也许是个夸张数，但蒲甘城至今仍保存有数千座古佛塔。由此可见，佛教在这块土地上的影响是非同一般的。

佛教的盛行，不仅是经籍、学说或建筑、雕刻、绘画等艺术的传扬，与其同步迈进的还应有表演艺术和为表演艺术鸣奏的乐器。缅甸人在佛塔建成后，习惯以各种歌舞的形式举办佛塔的竣工典礼②。正因有这样的传统习俗和仪式的庆祝，也就促使了以歌颂佛教的各种表演艺术和为表演艺术鸣奏的乐器的发展。

佛教僧侣的戒律中有避声、色五欲，寺庙内是严禁歌舞喧哗的。但在室外，人们可以高歌颂佛，尽情地歌舞。有这样的习俗与文化发展的需求，使缅甸的表演艺术和为表演艺术鸣奏的乐器侧重于室外的发展。

在广场、室外表演歌舞，首先要解决的就是音响问题。在没有扩音器的年代，聪慧的缅甸艺术家们从鼓、锣、铿、竹制乐器中得到启发，创造出音响洪亮的围鼓、围锣、排铿锣等打击乐器。缅甸从蒲甘王朝到阿瓦王朝，这数百年的宗教文化活动，使民族乐器的发展（主要是打击乐器）和乐队的阵容初具规模。

蒲甘最雄伟的佛塔之一是阿难达佛塔，该塔由江喜陀（Kyan zit tha）国王建于公元1090年。此塔虽受印度建筑艺术的影响，但在风格上仍以本土文化为主。从如此雄伟的大佛塔建筑难度中可推测到，这时的国家、政治、经济、科技等都是非常强盛的。因此，此时的缅甸文化艺术也应处在一个高发展阶段。然而，由

---

① 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，图片103、171、172，第64页，缅甸文化部，1959年。
② 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，图片103、171、172，第64页，缅甸文化部，1959年。

于战争对古迹的毁坏，及热带气候的炎热、潮湿，用于记载历史事迹的纸、布、叶等材料都难于逃脱白蚂蚁或昆虫的破坏，考古学家大都只能通过碑刻、壁画，以及收藏百余年的贝叶文中寻找历史。这对于了解久远的表演艺术和为表演艺术鸣奏的乐器发展，极为有限。从图 34“阿瓦王朝室外乐队”展示的情境看，该壁画虽出现于阿瓦王朝，但从乐器的发展时间看，就不能指定它们一定是阿瓦王朝时期才创造出来的乐器了。因为乐器从创始期、不稳定期、稳定期到定型期，会有一段漫长的时间。况且，图中的围鼓和围锣同时出现，它们之间还有许多相似点，都同样将鼓或锣的大小按音阶高低次序排列在圆形的框架里。因此，它们还存在谁先，谁后、谁模仿谁、由什么样的雏形演变而成等诸多问题。有关缅甸的文化史，有许多谜至今还没破解。但从时间推测，围鼓、围锣乐队的出现年代必定会比壁画所展现的年代早。这样，其时间正好与佛教盛行期，即 11 ~ 13 世纪形成是比较符合这段宗教艺术复兴期的历史的。

东吁王朝（1531 ~ 1752 年）后，随着欧洲经济向东南亚扩展，先进的西方文化和西洋乐器也传入缅甸。此时，缅甸的民族乐器发展依据目前的资料分析，已告一段落。但西洋乐器并不能完全表达缅甸人民的心声，由于缅甸乐器的音律、音阶与西洋乐器存在区别，更主要的是民族情感、审美观的差异，缅甸虽有一些西方文化的崇拜者，但更多的人还是喜爱自己民族的传统乐器。因此，西洋乐器虽很先进，也没能完全取代民族乐器。

从东吁王朝到贡榜王朝（1752 ~ 1885 年），这时期的乐器制作家们主要着眼于民间乐器的配套完善和外观的加工装饰。如：围鼓、围锣由原来笨重的藤框架子改用能折叠拆卸的装饰华丽的木框制作。此外，巧龙巴鼓由早期的四个鼓增加到六个鼓。骠国向唐朝进乐时曾用“三面鼓……束三为一”进行演奏。这三面鼓的作用与缅甸舞蹈基础训练时使用的四面鼓一样会有固定的鼓点来配合舞蹈、乐队演奏。当这一组鼓发展到六个时，它的名称也就按缅语“巧龙”即六个，“巴”即鼓，来定名该乐器为“巧龙巴”。

巧龙巴鼓的出现，使围鼓与巧龙巴鼓成了配套的鼓乐器：围鼓敲击乐曲的旋律；巧龙巴鼓以传统的鼓点尾随陪衬；大鼓则用低音来稳住乐曲的节奏。它们成了今天缅甸民族乐队——“赛旺”（Saunwain）乐队的主奏乐器。其他乐器在经过加工装饰后成为现今缅甸民族乐队的阵容。

“赛旺”乐队由围鼓、巧龙巴鼓、巴马鼓、围锣、排铿、大锣、竹排琴、铜排琴、唢呐、竖笛、钹“细”、木梆“瓦”等组成。其乐队的阵容排列，虽没有严格的规定，但围鼓和巧龙巴鼓一般会放在前面最显眼的地方。

（2）鼓的分类探讨。

“生产者用以简单地敲击自己劳动对象的工具，一定比其他都更早地经历这种变化。鼓在原始民族那里是非常普遍的乐器。”① 缅甸地处亚热带，在广大的山区、乡村，制鼓材料随处可取。人类在与大自然的斗争及生产劳动中懂得了使用鼓和其他鸣响物来围猎或驱赶猛兽，这种方法在20世纪末的中缅边境山区仍能见到，同时，鼓也在祭祀、祈神驱鬼之时使用。佛教的盛行使缅甸大部分民族都用鼓来庆祝节日。缅甸除了极少部分地区的民族不使用皮革制作的鼓外，绝大部分地区的各民族都拥有自己制作的鼓乐器，而且每村每寨都有各种各样的鼓。现将鼓分成革鼓、铜鼓、木鼓三类进行讨论。

①革鼓。

缅甸的革鼓一般采用牛皮来制作，有的地区也用羊皮或麂皮制鼓。缅甸的蛇类很多，骠国时期曾用蛇皮、鳄鱼皮制作乐器。后来，由于宗教信仰，缅甸人将蛇、鳄鱼等都视为崇拜物，因此，它们的皮革不再用于制作任何乐器。

革鼓大致又可分成三种：象脚鼓、以木钉固定鼓面的鼓、以羊皮条拉紧鼓面的双面鼓。

A. 象脚型鼓。

象脚鼓是缅甸各民族中最常见的鼓乐器，而且，这种造型的鼓在泰国、老挝、柬埔寨、越南、中国云南、印度靠缅甸边界地区等都可见其足迹；非洲也有类似高脚酒杯形的鼓。但笔者认为，鼓的制作比其他乐器简单，使用民族也非常多；缅甸和云南的象脚鼓与非洲高脚酒杯形鼓又有许多差异，无论是地域的跨度，还是鼓种的多源性，远比同源的可能性有更多的依据与说服力。故此，以下讲述的象脚鼓与非洲鼓无关。

中南半岛的象脚鼓大致有两种造型：长型象脚鼓一般长约170厘米，鼓面直径约38厘米；短型象脚鼓长约90厘米，鼓面直径约30厘米。

根据象脚鼓存在很明显的两种造型，笔者认为，它们不是同一种鼓派生出来的乐器，而是两个不同源流的鼓在发展中融合成相似造型的鼓。

短型象脚鼓，由于缺乏有力的证据，至今未能确定其出现的准确年代。短型象脚鼓在19世纪才出现在缅甸宫廷的一幅名叫“箔日白”的画上。它因与缅甸一种装食物的钵（锅）相似，再加之其缅语名称“欧西”（O：zi）即锅鼓之意，敲击时，鼓面中央要贴一团糯米饭（现已用油灰混合物代替），以及缅甸古代习

---

① 参看普列汉诺夫著《论艺术》（没有地址的信），第37页，生活·读书·新知三联书店，1974年。

俗中有用鼓来祭祀谷神的传统等，根据这些迹象，笔者认为，它应是由锅演变而成。并且，还因短型象脚鼓的各种舞蹈主要盛行于缅甸（前面曲艺章节和《论缅甸民族音乐和舞蹈》一书中已谈到过，此处不赘述），其起源地也应在缅甸的古代文化中心地带。当然，这只是笔者的推测，中南半岛关于象脚鼓的史料并不多，至今也没有哪个国家的学者对象脚鼓的发源地和出现年代能够列出充分的论据给予定论，它还有待进一步考证。

长型象脚鼓主要在掸族与傣族中使用（掸族与傣族实属同一个民族，因居住于不同国度，在族称上产生区别，他们都自称“dai”傣族）。象脚鼓这一名称实属我国当地汉族和音乐界人士，按这鼓的形状像大象的脚而赋予这鼓的名称。掸傣族称它们为“光亚”、“光酣咬”、“光秃”、“光吞”。在掸傣语中它们均无“象脚”的含义。其中“光酣咬”（Kuan han yaun：）的直译意思为“长尾巴鼓”（掸语“光”是鼓，“酣”是尾巴，“咬”是长）。

1969 年，笔者下乡，在缅甸的掸邦曾与一位名叫艾冠的掸族民间艺人一同从事文艺宣传工作。艾冠是一名非常优秀的歌手，也是象脚鼓鼓手，笔者曾向他请教过象脚鼓的事，也问过：“为什么掸族称这种鼓为长尾巴鼓呢？”他却反问道：“你看我跳舞的动作像在干什么（他做了个屈膝带动臀部与上身仰俯的姿势）？”笔者猜不出。他却笑着说：“是和女人做爱呀！鼓是我们男性的生殖器。”由于当时笔者所处年代是一个只讲红色革命的时代，恋爱属于资产阶级思想，也就更不能讲性与爱的事情。因此，笔者对艾冠的话题顿感意外，还以为艾冠不想回答问题，就没再追问为什么要将鼓制作成生殖器状。几十年之后，笔者在云南艺术学院从事民族艺术研究，查阅了我国有关原始宗教、生殖崇拜等许多书籍后，方知艾冠所言并非随意编造，而是生殖崇拜遗留在当地民族里的一条线索。笔者认为，长型象脚鼓很有可能是由生殖器状的长型鼓与短型象脚鼓融合而成。人类文化的发展，当一种事物与另一种事物融合成新的文化时，人们若没用文字去记载这种文化的融合过程，会很容易淡忘其中的旧文化，而只记住新文化的部分特征。

此后，笔者在我国有关傣族文化、民间故事及工具书中看到关于象脚鼓的介绍：“象脚鼓因形似象脚而得名。傣族传说为古代两位傣族驯象驭手在大象卧睡之际仿照象脚创制而成。另见，明景泰（1450～1456 年）《云南图经志书》记西双版纳傣族‘作乐以手拍羊皮长鼓’即指象脚鼓。”① 对此，深感困惑。

---

① 参看马慧勤、刘树枫主编《民族知识手册》，第 359 页，民族出版社，1988 年。另见陈永龄主编《民族词典》，第 1004 页，上海辞书出版社，1989 年。

15 世纪，象脚鼓的名称并不存在，傣语也没称这种鼓为象脚鼓。《云南图经志书》中的“作乐以手拍羊皮长鼓”有可能是一种长形鼓或类似瑶族的长鼓。笔者认为，研究任何事情不能依据一句模糊的话语作定论。尤其上面这句话里，并没详细说明这种长鼓的造型有何特征，它如何敲击，是用单手敲击鼓的一面还是用双手敲击鼓的两面，这种鼓的舞蹈如何表现，当地人是如何称呼这种鼓呢。

况且，所谓傣族关于象脚鼓的传说也有明显的错误。了解大象习性的人都很清楚，大象是站着睡觉的。由于大象的体形庞大，躺下睡觉会压迫心脏，因此，大象卧睡是有疾病的预告，驭象人只会惊慌，绝无心思去制鼓娱乐。因此，该传说不能不被质疑。“传说”有可能是 20 世纪 50 年代，一位对大象缺乏了解的傣族根据汉称象脚鼓杜撰的故事。再说，掸傣族有关象脚鼓的名称、形状、鼓面上的糯米饭、舞蹈动作等，与此“传说”风马牛不相及，也就更显傣族模仿象脚制作象脚鼓“传说”的虚假。

民族文化研究人员到民间采访时，被采访者有编造故事的自由，责任应由采访者严谨掌握；民族文化研究人员也必须具备较广的知识；同时，在了解某一文化时，必须弄清楚要了解的文化流传时间、地点、传播的范围，也应知道讲述者身份、民族、相关的环境、相关的语言以及有关联的所有事情等，然后再进行仔细的研究、鉴别、筛选、分析、论证，否则，很容易将不真实的材料当做重要的依据载入书中误导读者。

关于象脚鼓，笔者有长篇论文《重新认识象脚鼓文化》发表于《星海音乐学院学报》2004 年第 3 期。这里就不再赘述了。

B. 以木钉固定鼓面的鼓。

从缅甸的一些寺庙和土司住宅（掸族地区）中能看到一大鼓摆在门外，人们称它为吉祥鼓或大鼓。这种鼓与中国的大鼓相似，它不像东南亚民间传统的鼓乐器，需用羊皮条来绷紧鼓面，而是用木钉或金属钉来固定鼓面。人们把它视为辟邪、显威的圣物，摆在贵族住宅的门外屋檐下或寺庙的走廊屋檐下，也有专门盖一小亭来摆放大鼓的。当有重大事情需要召集全寨人或过宗教节日时，大鼓的声音能“呼唤”众人，也就有了宣布某种仪式、节日开始的作用。

从大鼓的造型以及摆放在土司家门外的习俗中可以感觉到，这种鼓与中国古代王朝的地方县令官府门外的大鼓有相似的威严。由于文化习俗、宗教信仰、社会制度等差异，缅甸的掸族更多地将这种大鼓用在宗教上，但从鼓的造型以及上述某些遗存的习俗中可以看出，它与中国中原的鼓文化有着密切的联系。

C. 以羊皮条固定鼓面的鼓。

从南亚到东南亚，能见到各种各样的双面鼓，缅甸的双面鼓大都使用羊皮条来固定鼓面。由于缅甸人特别注重鼓的音响效果，也因为这些地区的环境气候差异较大，鼓在酷热与阴凉、潮湿与干燥气候的无常变化中容易变音。他们不能容忍手中的鼓像泄了气的皮球般发出闷弱声。所以，他们大部分的鼓都要用羊皮条来绷紧鼓面。需要使用时，得将糯米饭与细灰混拌成黏稠物贴在鼓面上（现已用油灰混合物代替），再拉紧鼓面的皮条，调出自己喜爱的“嘭嘭”声，才为歌舞挥击表演。正因为这样，缅甸的革鼓鼓体较长，没有短或扁平的鼓。俗称的短鼓也有约 50 厘米长，而长鼓的鼓体都比较长。掸邦茵莱湖地区的长鼓长约 120 厘米，鼓面直径为 26 厘米；克钦邦的克钦族在“目脑”节中使用的长鼓长约 180 厘米，鼓面直径为 38 厘米。

缅甸常见的双面鼓，其正面较大，另一面较小。如大鼓、宫鼓、多拔鼓、围鼓中的小双面鼓、巧龙巴鼓、巴马鼓等。长鼓的鼓面直径则两面相等。

缅甸的鼓有许多令人难解的谜，且不谈铜鼓和木鼓，就象脚鼓而言，其形状也很奇特。缅甸人敲击象脚鼓和双面鼓时，要用糯米饭贴在鼓面上；使用大鼓（指用羊皮条绷紧鼓面的大鼓）、宫鼓、多拔鼓、长鼓时总是要按双数出现，这是什么原因？

“自然界的任何一种现象，如果被孤立地，同周围现象没有联系地拿来看，那就无法理解，因为自然界的任何领域中的任何现象，如果把它看做是同周围条件没有联系，与我们隔离的现象，那就成为毫无意义的东西；反之，任何一种现象，如果把它看做是同周围现象有着不可分割的联系，是受周围现象所制约的现象那就可以理解，可以论证了。”① 对革鼓文化的探索自然也应如此。如果把缅甸的鼓文化孤立起来，割断它们与其他事物的联系，特别是与当地人民的生活联系，它们都将成为无法理解的怪物。但人们只要将上述鼓文化与缅甸人民的生产生活、宗教文化加以联系，其中之谜就不难揭开。

前文在象脚鼓中已谈到象脚鼓的缅语称呼是“欧西”，即锅鼓，但缅甸与锅相关的鼓不仅仅是象脚鼓。

首先从缅甸民间使用的炊具——饭甑与盛饭菜、食物等用具——“韵特”（缅语“韵特”指漆器制作的各种器皿，包括锅等）中可以看到鼓与锅的关系。缅甸人喜爱吃糯米饭，而糯米饭则需要饭甑来蒸煮才好吃（像米饭那样直接用水煮会很难吃），其历史已很久远。20 世纪末，这种饭甑在缅甸和中国西双版纳边

① 参看《斯大林选集》（下卷）“论辩证唯物主义和历史唯物主义”，人民出版社，1972 年。

境地区还能见到，其蒸笼正好就是双面鼓在未蒙鼓面时的原形，且上方口大，下方口稍小（笔者在《论缅甸民族音乐和舞蹈》一书中有详细解释，也有图片供参考）。缅甸在古代，有可能有这种造型的木质锅，或为了祭祀，模仿这种锅制作成鼓。从而在击鼓时，用糯米饭团来贴在鼓面上调音。然而，最初将糯米饭团贴在鼓面上的古人——祭司，并不一定懂得如此给鼓面贴上饭团会使鼓产生理想的声音，其主要目的，是在祭祀中祈求神灵给他们足够的粮食，满满的饭在锅上，才将饭团贴在鼓面上的。因此，鼓与锅，与粮食（饭），与生产劳动、宗教文化都有着不可分割的内在联系。

双面鼓实际上都是锅型鼓。它们随着社会的发展，文化的需求不断派生出大鼓、宫鼓、长鼓、短鼓、围鼓、巧龙巴鼓等鼓乐器。

缅甸的双面鼓在歌舞表演或宗教节日等场合中都以双数出现。这虽是一种现象，但它们都会存在某种内涵：人类从劳动中创造了歌舞、乐器，但这些艺术一旦用到宗教仪式上，就会产生特殊的内容，人的一举一动、祭词、歌声、舞步，以及乐器的使用数，都得按一定的规矩、框式去进行。且不谈歌舞，就革鼓的使用上，克钦族的“目脑”祭祀会里，就规定要用两个长鼓；缅族跳大鼓舞、大鼓戏、长鼓舞、多拔鼓舞、宫鼓舞时，也都是以两个鼓组成表演队伍的；缅甸的大鼓舞，在栽秧节到田边给插秧的妇女助兴，是根据传统认为，“只有祭神，在神灵的庇护下庄稼才会有好的收成”①，大鼓舞依照这一传统习俗一直延传到20世纪中末；宫鼓是缅甸国王上朝、退朝时敲击的鼓，“在缅历七月——点灯节的求恕会上，可以看到会堂里摆放着两个宫鼓，其右边是公鼓，左边是母鼓”②。

因此，从大鼓、长鼓、多拔鼓、宫鼓以及克钦族“目脑”祭祀会上使用的鼓中不难看出，这些鼓都存在雌雄、阴阳等观念。其他的鼓文化，如木鼓、铜鼓也有公母之分（请参看《论缅甸的民族音乐和舞蹈》一书）。人们在历史演进中也许淡忘了这些观念，但传统习俗却深藏着其中的内涵。

a. 围鼓。

围鼓是缅甸人民最引以为豪的打击乐器。它也是世界古代乐器中唯一按音阶高低次序排列，能单独演奏乐曲的鼓乐器。

围鼓，缅语称“巴歪”（Patwain：），它是由21个小双面鼓组成的一套鼓。见图34“阿瓦王朝室外乐队”，其小鼓悬挂在藤条制作的围框架里，围鼓的体积大，搬运很不方便，后改用木制，能折叠拆卸的框架，外表涂有金色颜料，并镶

---

① 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第1页，缅甸文化部，1959年。
② 参看［缅］铎索妙恩志《音乐与舞蹈》，第51页，缅甸文学宫出版社，1968年。

有各色玻璃镜片等饰物，显得金碧辉煌，威严庄重。小双面鼓经过几个世纪的发展，从原来的10多面鼓增加到21面鼓。

围鼓的出现年代至今仍未能找到准确的记载，从阿瓦王朝绘制的壁画中证实了它在14世纪之前的存在。从绘图看，那时已用12面鼓，当时的鼓架还比较矮，后来才加高到80厘米，直径为150厘米。

小双面鼓的制作：缅甸艺人在乐器的制作上也是颇为考究的。在小双面鼓的选料上，鼓的正面用的是母牛皮，反面要用公牛皮。其原理是：正面的母牛皮较软，反面的公牛皮较硬，一软一硬才使鼓产生理想的共鸣效果；然后，通过羊皮条绷紧或放松鼓面来调音；鼓面再贴上缅语称为“巴沙”（即糯米饭和细灰混拌成的黏料）的黏稠物就可调出所需音列。在缅甸城乡的节日中，围鼓充分发挥其优势。尤其戏剧、歌舞剧、民间舞台上的歌舞表演等都离不开围鼓。围鼓框内的21面鼓还各有名称，请看下表。

围鼓框内21面鼓的名称

鼓的位置	排列序号	缅语拉丁字母注音	中文译音	音名	简谱
左	1	don ge:	冬结	G_1	5
左	2	hn-his don:	纳西冬	B_1	7
左	3	th-phyin don:	德偏冬	C	1
左	4	be t-yaw:	贝特羊	E	3
左	5	nga: baut-hnyin:	额暴尼	F	4
左中	6	du: lon:	都龙	G	5
左中	7	hnit baut lon:	纳暴龙	B	7
中	8	than shwin lon:	丹寻龙	c	1
中	9	pat sa tat lon:	巴沙达龙	d	2
中	10	nga: baut	额暴	f	4
中	11	lei: baut	雷暴	g	5
中	12	thon: bout	东暴	a	6
中	13	hn baut	纳暴	b	7
右中	14	th-phyin	德偏	c^1	1
右中	15	khun hn-than:	昆尼丹	d^1	2
右	16	nga: baut phya:	额暴瞥	f^1	4
右	17	lei: baut phya:	雷暴瞥	g^1	5

续表

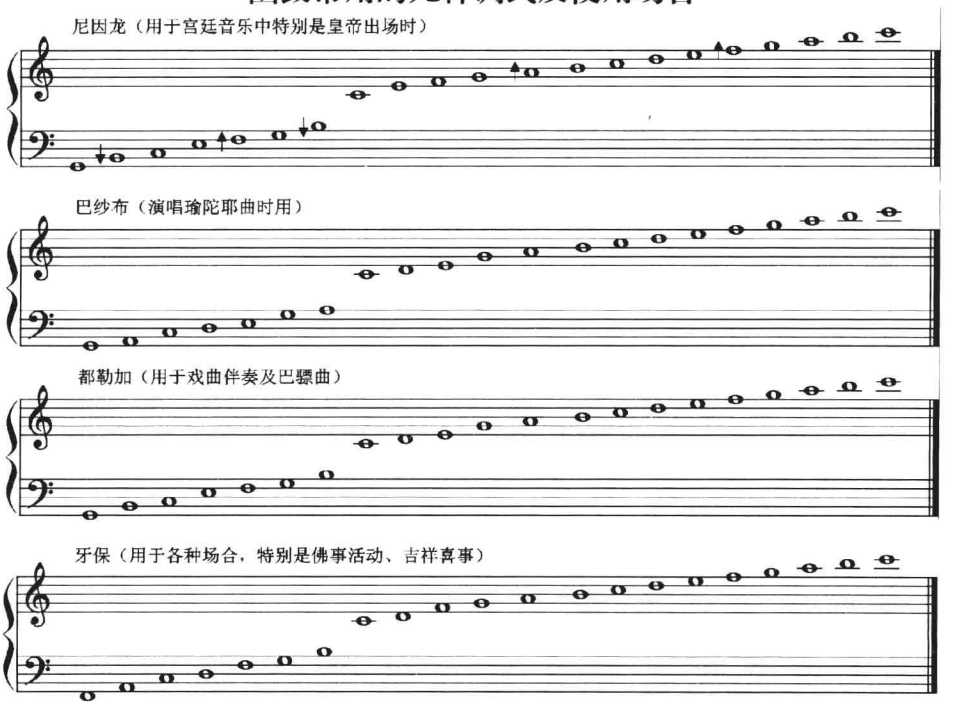
鼓的位置	排列序号	缅语拉丁字母注音	中文译音	音名	简谱
右	18	thon：baut phya：	东暴瞥	a^1	6
右	19	hn baut phya：	纳暴瞥	b^1	7
右	20	than hman phya：	丹满瞥	c^2	1
右	21	khun hn-than-phya：	昆尼丹瞥	d^2	2

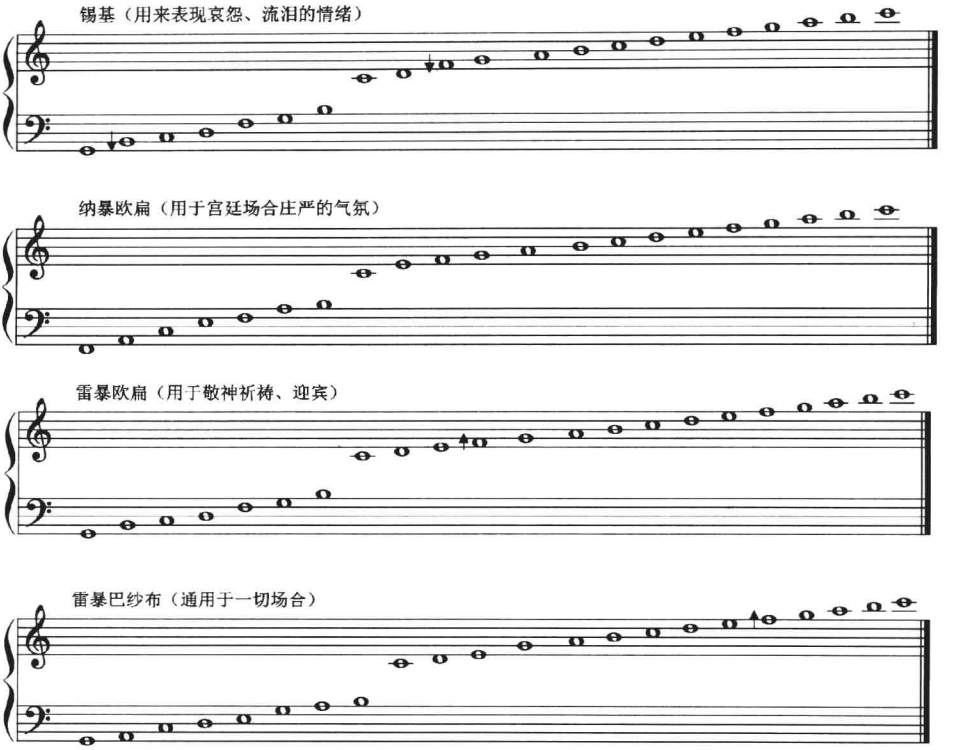
围鼓的演奏方法：演奏围鼓需双手并用，左右手在敲击旋律的同时还配以二、三、五、六度和声及装饰音等（参看谱例 53*THI－DAR*）；在演奏中演奏者常用两指（食指、中指）拍击，除拇指外，其余四指按乐曲的节奏、强弱，轻则用一食指敲击，重则四指并用。由于围框内的小双面鼓按月形排列，演奏者必须紧随旋律的高低起伏左右转动身体来敲击所需的音（鼓）。一曲奏毕，初学者只觉得腰酸手疼，但也会从中得到无穷的乐趣。

围鼓在表现不同的人物、不同的场合时，还用不同的调式。以下是围鼓常用的八种调式及使用的场合（见谱例 57）：

谱例 57

围鼓常用的几种调式及使用场合





取自：陈自明《缅甸民族乐器考察报告》，中央音乐学院。

b. 巴马鼓和巧龙巴鼓。

巴马鼓和巧龙巴鼓常放在围鼓的右侧。从图 34 “阿瓦王朝室外乐队” 的图片中可看到围鼓前面有一大鼓，这应是巴马鼓的早期雏形。如今见到的巴马鼓是悬挂在一个奇特的，缅语称之为“彬萨鲁巴”（Pyin s-yu pa 或 n-ya：）的神兽架下。此鼓架的造型是古代传说中的神兽，其特征是：狮子的头、鹿的角、大象的牙和鼻子、鲛鱼的身体（但很像龙的躯体）和尾巴、大鹏鸟的翅膀等。它组合了天、地、水三种受人崇拜的动物形象。这一神兽造型，在缅甸许多古佛寺中都能见到，它如同中国的麒麟一样深受人们的敬慕。

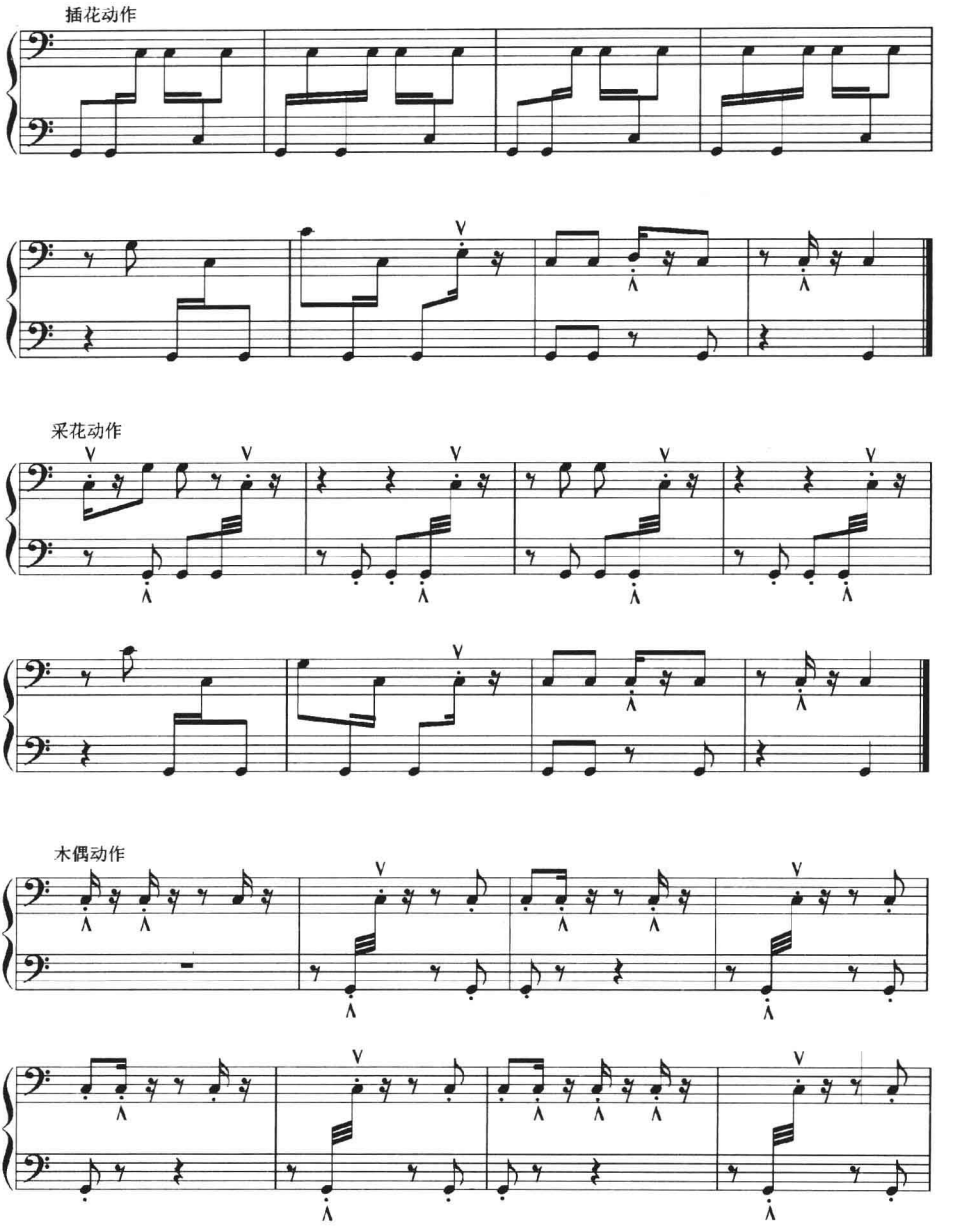
巴马鼓体长 65 厘米，鼓正面直径为 42 厘米，音高为 G；另一面的直径为 31 厘米，音高为 C。

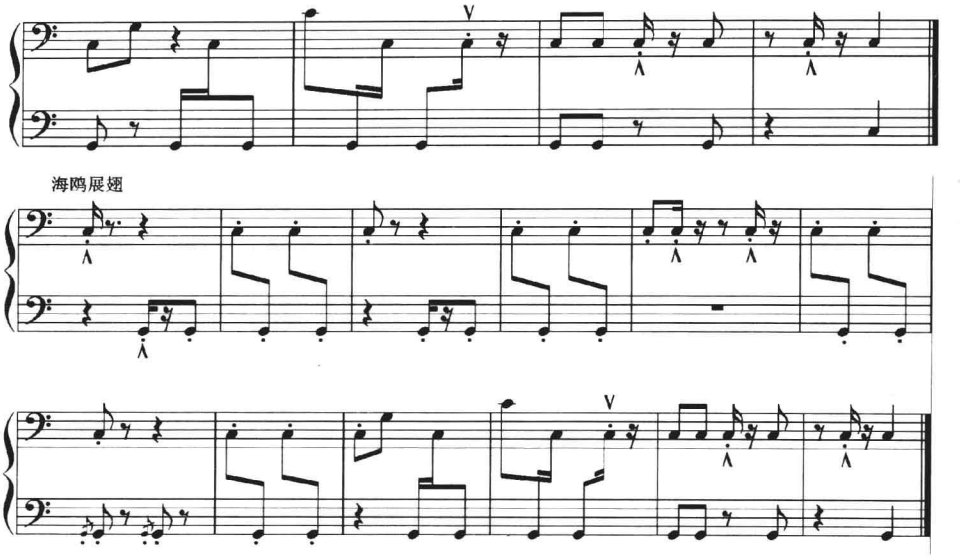
巧龙巴鼓（Khyautlon：bat）的发展与缅甸舞台表演艺术的发展分不开。它从骠国时期的三面鼓发展到 19 世纪的六面鼓；在 20 世纪末，巧龙巴鼓已向八九个鼓发展。这说明鼓和其他乐器一样，必须跟随时代舞台艺术的需求不断地发展。但在传统舞蹈的基本功训练上，仍用四个鼓拍击。从铎欧白东编著的《舞蹈基础训练第一册》中的“插花动作”、“采花动作”、“木偶动作”、“海鸥展翅” 等舞

蹈训练中使用的鼓点，可了解到有关巧龙巴鼓鼓点是如何配合舞蹈表现的。请看谱例 58 “缅甸舞蹈基础功训练” 的鼓点：

谱例 58

“缅甸舞蹈基础功训练” 鼓点





取自：[缅] 铎欧白东《舞蹈基础训练第一册》，缅甸文化部，1979 年。

此外，戏剧、歌舞剧里的各种人物，也有各自的音乐和鼓点。可见，缅甸的鼓乐器一直是跟随舞蹈、戏剧文化的发展而发展的。

民间常见的巧龙巴鼓中最大的一面鼓在演奏者左边，鼓的正面直径为 39 厘米，音高为 G；另一面直径为 36 厘米，音高为 C。摆放在演奏者正方的鼓，正面直径为 35 厘米，音高为 G；另一面为 30 厘米，音高为 A。其余四个小鼓按大小排列在地上：大的鼓面直径为 18 厘米，最小的鼓面直径为 13.5 厘米。它们的定音分别为 g、c、f、c。以上是这套鼓的大致情况，它们在制作时并没严格限定尺寸大小，鼓的定音也并非固定的，它们还需按乐曲的调式调整音高，其中还存在门派之分。

②铜鼓。

关于铜鼓，笔者已在《论缅甸民族音乐和舞蹈》一书中有长篇论述，在这里，笔者只想从另一个角度补充点看法。缅甸人称铜鼓为“帕细”（Pha：zi），其意为蛙鼓，这是因为缅甸的铜鼓鼓面都铸有青蛙立体模型，蒋廷瑜先生在《铜鼓史话》中也谈道：“缅甸的铜鼓主要是西盟型。”西盟型铜鼓（也称 F 型鼓）的鼓面铸有青蛙。这说明缅甸铜鼓与中国云南西盟型铜鼓同属一个源流。

缅甸和泰国都有铜鼓，但两国使用铜鼓的民族主要还是克伦族及其支系（佤族和傣族也曾经用过铜鼓）。克伦族属蒙古人种，克伦语属汉藏语系藏缅语族。

缅甸民族学家认为：克伦族在一千多年前是云南西部佤族集居地的居民[1]（约在云南省的孟连、西盟、沧源等地）。后来，他们向南迁移，慢慢地散居到泰国西部、西北部和缅甸东南部的克伦邦、勃固行政区以及仰光行政区等地。克伦族究竟从何时起使用铜鼓？至今仍众说纷纭，但从民族迁移这段历史中可以推测，他们于一千多年前在云南省西部澜沧江流域与当地各民族杂居时已学会了铜鼓的制作，并开始使用这一打击乐器（见图53“克伦族蛙鼓”）。

以下，笔者将着重描述西盟型铜鼓与蛙图腾崇拜。

中国和中南半岛民族的图腾崇拜虽与美洲印第安人以及非洲民族等会有些相似的文化，却因人对大自然的认识存在差异，以及思维方式的不同，文化上也就产生不同的表现。就蛙图腾来说，印第安人和非洲民族决不会想到要去崇拜这么弱小的动物。

西盟型铜鼓的盛行与蛙图腾崇拜有密切的关系，而云南的蛙崇拜，又是华夏文化的一部分。从蛙图腾崇拜来看，中国广西的花山崖画就有许多蛙形人；甘肃马家窑、青海省乐都县的柳湾、陕西省华阴县西关堡、河南省渑池县等地均有数量众多的蛙纹彩陶出土，这些彩陶上的蛙纹也并非都是写实的，有抽象写意的，也有夸张和变形的[2]。

人为什么要崇拜蛙（蟾蜍）这类小动物呢？这应该与这一地区的自然环境、人的习俗、农业生活和人的思维观念有关。尤其在自然灾害中，人类原本崇拜的有超强能力的虎、狮、豹、熊、马等动物都死了，蛙却能活得好好的，这不能不让人敬佩；蛙是两栖动物，能适应各种恶劣的环境，不但生命力强，繁殖能力也极盛，这些都是古人们渴求获得的功能；而更让古人迷惑的是蛙鸣会下雨，这在古人看来非同小可，能鸣请天神下雨，必是神赋予的人得崇拜之物；此外，蛙的叫声与婴儿的哭声相似，这更使蛙与人的关系蒙上神秘的色彩；再看中国古代神话中的女娲，据有的专家认为，女娲的原形是对青蛙（蟾蜍）图腾的崇拜[3]。当然，女娲是不是蛙神不是本文讨论的要点，但有一点可以肯定，蛙图腾崇拜地区和蛙图腾崇拜盛行期，妇女的社会地位特别高。

从克伦族流传铜鼓的名称中可以了解到蛙鼓有七种名称，其中有：湄公河上游的妇女制作的蛙鼓、佤族妇女制作的蛙鼓、波克伦族妇女制作的蛙鼓[4]（请参看第一篇第三章第四节中的长篇介绍）。从这几个名称可以看出，当时的妇女和

---

① 参看［缅］曼顶农《克伦族蛙鼓》，载《妙瓦底》1984年8月刊。
② 参看朱存明著《中国的丑怪》，第34～38页，中国矿业大学出版社，1996年。
③ 参看朱存明著《中国的丑怪》，第34～38页，中国矿业大学出版社，1996年。
④ 参看［缅］曼顶农《克伦族蛙鼓》，载《妙瓦底》1984年8月刊。

男人一样，她们可以从事金属冶炼工作；假若妇女的社会地位很低，很受歧视，古人用于祭祀的器物，怎能让妇女制作呢？

此外，从缅甸和中国云南各民族的社会中也能了解到这些地区的妇女社会地位都比较高。他们大多属于自由恋爱，男女成家后能共同承担家庭重担的民族。而且，这些民族也有许多关于蛙崇拜的故事。

佤族就有一古老传说："在西盟以北的一座大山上有一个很深的绿水湖，湖里有一对青蛙，这对青蛙捕获一个人吃掉后，雌蛙生下九男九女，这些人就是佤族的祖先。"① 彝族还将蛙分成三类："蛙类的长子，成为癞蛤蟆，住在土洞中；蛙类的次子，成为红田鸡，住在溪水边，蛙类的幺子，成为小青蛙，住在房院内。"② 缅甸的克伦族流传着这样一句歌谣："蛙鸣要下雨，下雨则鱼浮，鱼浮河水涨，水涨象曳树，象曳大树倒，树倒国家富。"③ 这些歌谣传说记录了人类的图腾崇拜与各民族关于蛙的传说。人类历经数千年的发展，对大自然的破坏持续了很长的时间，今天，人们才逐渐认识到，人类要生存，必须懂得保护大自然。

缅甸的克耶族在求雨时，不仅有用蛙鼓敲击着跳舞的，其支系帕当族，在新年搬新房时，还有三至七位男子的手臂上拴着两片木版，手指、手背上画着青蛙的头、爪、尾巴等图像，他们挥动着手臂边歌边舞，旁边就有人敲击着蛙鼓为舞者伴奏④。

从上述例子中已初步了解到蛙鼓流传的地区，以及使用蛙鼓的民族在蛙图腾崇拜上的各种文化表现，也已大致了解到这些民族地区的妇女，在相当漫长的历史中一直和男人一样，能够平等生活。

当克伦族向南迁移时，他们没忘记带上自己的宝贝——铜鼓。克伦族进入热带多雨气候的泰国和缅甸，面对江河纵横、雨水极为丰富的自然环境，手中的铜鼓，原本用于求雨的祭祀物，已失去用途，但铜鼓这一珍贵器物又难于从克伦族的生活习俗、文化情感中消除，于是，克伦族的铜鼓继续派生。据了解，克伦族的铜鼓共分有六种：雄鼓、雌鼓、吉祥鼓、哀鼓、金鼓、银鼓等（详见第一篇第三章第四节的乐器文化）。

有关缅甸铜鼓的种类、功用、铸造工艺、形状、图案以及敲击手法等笔者已在《论缅甸的民族音乐和舞蹈》中有长篇论述，为避免两本书的内容一样，这里就不详述了。

---

① 参看王文达《拉佤族》，载秦钦峙、赵维扬主编《中南半岛民族》，云南人民出版社，1989 年。
② 参看何耀华著《中国西南历史民族学论集》，云南人民出版社，1988 年。
③ 参看［缅］曼顶农《克伦族蛙鼓》，载《妙瓦底》1984 年 8 月刊。
④ 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第 104 页，缅甸文化部，1959 年。

③木鼓。

木鼓是一种非常古老的常用于祭祀的乐器。正因其有深奥的民族宗教内涵和该民族对它的热爱，才能使它保全至今。木鼓的制作与木鱼相似，同样是根据敲击空物则鸣的原理，取大树的一节，将中间部分凿空，以形如舂米棒的鼓棒敲击其鼓体，即可发出低沉的声音。它的音量不大，也不如小木鱼敲击出的声音能传出很远的范围。在夜深人静的夜晚，木鼓敲击出的声音也只能在约百米的范围内感觉到（见图51“佤族木鼓”）。

正因它的笨重、不便携带、音量低等原因，目前世界上使用木鼓的民族极为稀少，缅甸使用这类型木鼓的民族也只有那加族和佤族。

那加族聚居于缅甸的实阶行政区与印度交界地带。佤族则聚居于缅甸的掸邦与中国云南省沧源县、孟连县等交界地带。这两个民族相距有千里山路。中间地带是缅族、掸族、克钦族、崩龙族等多民族居住的城镇和交通发达区域。

以下笔者将以浓重笔墨阐述木鼓与佤族文化。

国内外关于木鼓的历史资料极少，目前也没有资料能证明木鼓出现的准确年代。但从使用木鼓的民族以及他们古老的生活习俗中可以推测到这一打击乐器的历史不下两千年。其原因主要在于：这些民族居住的地理是与世隔绝的海拔约两千米高的山林地带；他们很少与外界交往，有的地区几乎从不与外族接触；从他们的社会发展也是多层面的，处于原始部落的佤族部分群体，其社会进程更显缓慢；他们的农业生产也很落后，主要靠狩猎、采摘野生植物生活（20世纪中期仍然如此）；从他们的文化习俗，使用的生产工具、兵器、乐器等都可以看出其原始性，几乎千年不变。这类现象在亚洲和非洲的民族社会发展历程中并不鲜见。

笔者曾有过一段在佤族地区工作的时间，目睹了佤族的社会变迁，印象深刻，也有许多问题未能搞清楚，例如：佤族的木鼓为何要分公鼓和母鼓？木鼓为何只显示出女性生殖器特征？木鼓能随便敲击吗？

关于生殖器崇拜是人类原始宗教文化中较为普遍的现象，笔者在上海音乐学院学习时，赵佳梓教授讲授印度音乐时也谈到过印度宗教里有男性生殖器崇拜，其崇拜物的形状如同18世纪的火炮。生殖器崇拜取决于原始人类的生产生活，人多才能使生产获得更大的收获，家族、部落、血缘族群强大，才能抵抗外族的入侵或称霸于一个地区。由于这些原因，促使这一巫术或图腾崇拜的发展与延续。印度喀里（Kali）女神，为雪弗（Seva）之妻，祭祀时，以一裸女为代表，使其两足分开，受祭拜者瞻仰膜拜，而祭司则亲吻其阴部；叙利亚有子宫节，女

子在礼拜中脱去衣服，男子抱其腿亲吻其阴部[1]；云南民族地区，生殖器崇拜也很普遍，剑川县石宝山石窟就有女阴的造型，叫“阿央白”，白语“阿央”为女祖先，“白”为生殖器，“阿央白”即女祖先生殖器，白族妇女求子时，常用生猪油在“阿央白”石雕上擦抹，认为擦后即可得子[2]。

从宗教文化发展的角度看，佤族的木鼓文化包含了佤族对自然界的思考与认识过程：最早制作木鼓的佤族祖先，应该是为部落的增殖制作木鼓的；其鼓棒的最早造型，有可能是男性生殖器形状；用这样的鼓棒撞击木鼓，也就表示男女交媾，目的是为了自己的部落人丁兴旺；人多才能在狩猎中获得更多的食物；部落间交战频繁，人多才能有更大的胜算。

因此，古佤人视生育为重大问题。

人类在认识大自然的过程中，从没停止过对生育的思考，也不断在发展，也许佤族在人口增殖上有了另一种理解与不同的祭祀方法，木鼓的鼓棒造型也就起了变化，成了舂米棒的模样了。这之后，用木鼓祭祀的内容也产生了变化，祭祀的对象也不断地增加，木鼓逐渐成了佤族部落重大仪式中敲击的乐器，佤族平时的喜庆活动是不能用木鼓的。佤族平时的歌舞可用象脚鼓和锣、钹等打击乐器伴奏。

鼓分公母，这种现象不仅仅表现在木鼓文化上，铜鼓以及缅甸诸多的用皮革制作的鼓如大鼓、长鼓、宫鼓、多拔鼓等都有公母之分。

乐器，尤其鼓乐器，是人类用于祭祀的器物，也是人类对认识大自然——天地、日月、阴阳、雌雄产生的迷惑的表达。古人类认为，世界万物有阴就应有阳，公鼓、母鼓也就在这样的原始观念中逐渐形成为亚洲人认识自然的一种文化。

此外，笔者于2000年到云南沧源佤族地区考察时，经佤族寨子的干部讲解才知道佤族对男性生殖器崇拜有非常明显的标记。从而纠正了笔者原先认为的佤族只崇拜女性生殖器的错误，也回答了木鼓的鼓棒为何成为舂米棒的问题。原因就在于，佤族有专门的男性生殖器图腾崇拜。这一男性生殖器图腾像竹笋一样很不显眼地竖立在佤族寨子的中心地，见图48“佤族生殖崇拜”。笔者这时才恍然大悟，以前虽到过许多佤族寨子，也在个别的寨子中遇到过这样的标记（并非所有佤族寨子都有这种标记），却没去注意。这位佤族干部给笔者上了一课：民族文化研究必须多看、多问，否则自己迷惑不解的事，就算眼前有最好的解答例

---

① 参看杨知勇著《宗教·神话·民俗》，第28页，云南教育出版社，1991年。
② 参看杨知勇著《宗教·神话·民俗》，第29页，云南教育出版社，1991年。

子，也会错过。

有关佤族与那加族木鼓的文化联系及使用比较等，感兴趣者可参看笔者的《论缅甸民族音乐和舞蹈》，本书就不长谈此话题了。

（3）综观鼓文化。

从缅甸的革鼓、铜鼓、木鼓中，我们了解到的不仅仅是鼓文化的奇特功能和表现，它们向人们展示了民族与民族之间的古代文化联系和发展规律。

革鼓表现了不同区域、不同民族在使用鼓的场合、制作方法及形状上的区别。而且，鼓与其他弦乐器、吹奏乐器一样仍会遵循一定的途径发展，它们从不定型到定型，种类逐渐增加，并掌握了音律，有了固定音，也会按音阶的高低次序排列成音域宽阔的乐器，如围鼓、巧龙巴鼓等。这些打击乐器都是根据缅甸人民的审美观，经济、科学技术的发展和社会文化发展的需求，逐渐由低级、简单、粗糙，向高级、复杂、精致的乐器发展。

铜鼓虽源于中国西南地区，但它跟随民族文化的交流、迁移而传播四方。由于各民族之间的文化、生活习俗、宗教信仰的差异，铜鼓的名称、种类、使用方法也各有区别，但它们仍沿用于祭祀、战争、重大的庆典中。这也是铜鼓历经千年保持的文化功能与来自母体文化的共同特征。

木鼓则展现了原始部落时期人类曾经有过的巫术文化和宗教活动。这使我们了解到，自己的祖先同样需要经历这样的认识才逐渐走向文明。

综观缅甸的鼓文化之后，再重温普列汉诺夫的话——“各种各样的鼓在原始社会是最普遍的乐器”时，就会感觉到：任何一种乐器，能历经千年流传至今或发展成目前的形状，以及其传播的范围、国家、民族等，必有各种原因。而这种原因，并不局限在乐器或音乐学上，它与人类学、社会学、民族学、宗教学等都有密切的关系。

（4）其他打击乐器简述。

缅甸的打击乐器除了鼓之外，还有铿锣、围锣、月型锣（耐齐）、排铿锣、排铿、钹、碰铃、小合板、木梆子、竹拍板、铜磬、钟、竹排琴、铜排琴等。

①铿锣。

铿锣在缅甸的民族乐器中占有很大比例，而且历史悠久。虽然目前还不清楚这种乳头形状的铿锣的最早创始年代以及产生于哪个国家，但从缅甸一些巨型铿锣（直径约300厘米）和巨型钟的铸造工艺中可推测缅甸古代的金属冶炼技术已有较高的发展。

缅甸的铿锣（见图40）与东南亚各国的铿锣大致一样，都带有乳头，很少

使用平面锣。常见的铿锣又分为两种：一种叫“貌”（Maum：）；另一种称“基尼”（Kyi：nin）或“基袅”（Kyi：naun），其形状虽与“貌”相似，但“乳头”较大，边围较高。

“貌”属青铜制品（属于铜锡合金），呈青灰色。“基袅”由黄铜制成（铜锌合金），呈金黄色。

“貌”的大小种类很多，使用面较广，既可单独使用，也可组成排铿敲击。而“基袅”则很少单个使用，它主要用于围锣、月型锣等乐器中。

缅甸的民族乐队中有两面大锣：其一面直径为55厘米，定音为G；另一面直径为45厘米，定音为C。

缅甸的民族乐队和中国的民族乐队一样，乐器的音域都比较高，低音乐器较少。因此，他们后来增加了带有低音的巧龙巴鼓和巴马鼓，锣也增加了两面低音锣才显得协调。

②围锣。

这一乐器在泰国、老挝、柬埔寨都有使用，而且名称都是“宫旺亚”（Khong wong yai），而缅甸称围锣为“基瓦因”（Kyi wain）或“基袅瓦因”。

围锣与围鼓同时出现在约14世纪的缅甸古庙宇壁画上。而且，它们都是将十多面鼓或锣按大小排列在一藤制围框内敲击的乐器。前文“打击乐器的发展”已谈到：由于佛教的盛行，艺术的复兴，乐器才向室外发展。因此，这两种乐器，从造型以及鼓、锣的排列方式看，都存在许多共同点，它们应是东南亚地区佛教艺术复兴期为增强乐器的音响效果而先后产生的乐器。

围锣最初也是将大小锣固定在圆形藤框架内敲击的，后来才改用折叠的能够拆卸的装饰华丽的木制圆框架。围锣的框架比围鼓低，高度仅45厘米，直径150厘米。框架内有十九个大小不同的锣。演奏者坐在围成半月形的锣中间用两根顶包皮革的小槌敲击（见图36）。

围锣的演奏方法基本上和围鼓一样，区别只是围鼓靠手掌和手指的变化拍击，围锣则用小槌敲打。

围锣的定音也与围鼓一样，在缅甸的乐队中有围鼓必有围锣，它们自古就是这样搭配的。

另外，缅甸还有孟族的月形锣（见图38）。孟语称它为“耐齐”（nayice）。它由十三面锣组成，用绳索将锣固定在一个雕饰得极为奇特华丽的半月形的木架上。演奏者还可一边演奏一边表演孟族的舞蹈。

③排铿锣。

在民乐队中还有一组铿锣乐器，缅语称为“貌赛因”（Maun：sain）或“貌第龙”。这组铿锣由青铜制作，共有十六至二十一面。它们分别用绳索拴在三个长方形的木框架内放在地上敲击。

排铿锣的演奏方法基本上与围锣相同，以两根顶包布条的小槌敲击。偶尔配以三度、五度等和声演奏（见图41“排铿锣”）。

排铿锣的出现年代较晚，缅甸东北部的掸族和中国云南的傣族也使用类似的乐器。据说，缅乐队中的排铿锣是一位乐师——瑞脱（Shwei-to：）发明的，其出现年代大约在1910年①。

④“细”和“瓦”。

缅语称小钹和小碰铃为“细”（Si：），称木梆子和小合板为“瓦”（Wa：）。细和瓦在缅甸乐队里是专门用来打拍子的。因此，“细瓦”一词在缅语中有节拍的意思，“细”为弱拍，“瓦”为强拍。在乐队里，小钹和木梆子承担着乐队指挥的职责，所有乐器都得按这“细瓦”的强弱节拍演奏。

小合板与小碰铃常用于室内或个人的演唱。演唱者右手持小碰铃，左手持小合板，自敲自唱。

⑤钟、铜磬。

缅甸的钟和铜磬见图54。主要用于寺庙的报时，重大的佛教仪式等。

在南传上座部佛教塔寺周围，钟似乎是不可缺的报时器。小钟就挂在塔寺周围，大钟一般要存放在钟楼里。缅甸钟的外表上还雕刻着各种图案以及功德者的名单，钟的吊圈上还有人和动物的雕像。世界第二大钟在缅甸的明宫（min gun）大寺庙里，铸造于1808年。

铜磬的形状像扁平的菱角。大铜磬的直径约100厘米，小铜磬的直径仅10厘米。铜磬的表面光滑，没有纹饰。它一般都放在寺庙内，用于报时，寺庙的长老诵经时也常在某段落或结束句中击响。

⑥竹排琴。

缅语称竹排琴为“巴答拉”（Pat t-la：）或“巴特亚”（Pat t-ya：）。

缅甸称“巴答拉”的乐器有三种：竹板制作、铁板制作和铜板制作。它们都按板片的大小排列在一共鸣箱上。

《新唐书》列传第一百四十七下“骠”文中提到：“以竹为琴，作虺文横其上，长三尺余，头曲如拱，长二寸，以条击腹，穿瓯及匏本可受二升。”“以竹

---

① 参看陈自明《缅甸民族乐器考察报告》，中央音乐学院教材，1983年。

为琴，作虺文横其上”当指用竹子制作的竹排琴，其长度及两头拱起的形状，请参看图35“阿瓦王朝室内乐队”；“以条击腹”即用小槌子敲击竹板等，与壁画上的小竹排琴及现代缅甸传统乐器“巴答拉”琴的演奏方法相符。

早期的“巴答拉”是用竹板按大小排列在琴的共鸣箱上，属有音列的竹制打击乐器。起初，琴体较小，贡榜王朝后“巴答拉”的琴体逐渐加大，并且派生出用铁板制作的铁排琴和铜排琴。关于竹排琴的造型、长度、宽度等可参看前面的竹排琴图片。泰国和缅甸的竹排琴有相似的造型。笔者在《论缅甸民族音乐和舞蹈》一书中有详细介绍缅甸的竹排琴及其制作工艺的整个过程。

4. 骠国乐器与现代民族乐器

乐器作为一种文化，在人类生活中一直充当着语言、情感抒发的功能。尤其在我国西南与东南亚民族的自由恋爱婚俗中，乐器这一文化，也因有这样的民俗，而得到充分的发展。他们用奇形怪状的吹奏乐器、弦乐器、打击乐器，或者手拿几片叶子吹出非常优美的歌声，向异性倾诉自己内心的情感。

从亚洲的乐器发展情况看，似乎又有一条规则：乐器自从创造出来，并不一定都会有顽强的生命力，有的乐器会不断地进行改革发展，而有的乐器虽在现代人看来很有发展前途，但在当时，只使用了一段时间就无声无息地消失了。

从前文中已大致了解到骠国的乐器中吹奏乐器就有七种，其中的牙笙、三角笙、两头笛等都是很奇特的乐器。但在今天的缅甸民族乐队——“赛旺”乐队里，骠国的吹奏乐器没留下一件。这种现象，很让人惊奇。由于东南亚历史以及一些文化记载上的空白，人们难于了解到有关文化究竟发生了什么事情。尤其缅甸乐器，如此奇特精美的文化竟然与骠国的灭亡同时烟消云散，不留踪迹。

缅甸目前的“赛旺”乐队里，使用的吹奏乐器只有唢呐和竖笛。这两种乐器均属后来才有的乐器。

关于骠国的文化艺术，至今仍存在许多难于破解的谜。9世纪前，曾经风行一时的骠文也在骠国灭亡后销声匿迹，骠的文化艺术从某些方面看是失传了，骠人也从此消失在缅甸的历史书籍里①，这是其一；另一方面又必须看到，骠国的文化艺术也是来自本土各个民族与周边国家相互影响、吸收、融合的艺术。因此，从乐器文化看，骠国时期的乐器不可能完全消失，就像笔者在前文中谈到的那样，民族文化的发展有其雏形、文化交流期、融合期、变化期、不稳定期、稳定期和定型期。因此，一个民族的优秀文化不可能完全消失。人们可以从广阔的区域里，去搜寻其相似的文化。这些乐器也许能够在中南半岛某个国家，或在中

① 参看［缅］貌丁昂著，贺圣达译《缅甸史》，第26页，云南东南亚研究所，1983年。

国云南省的部分民族地区里得到保护。

以下，笔者试将《新唐书》记载的骠国乐器和目前缅甸以及中国云南各民族使用的乐器作图表比较，就会看到这些地区还遗留着一些相似的乐器。见下表：

骠国乐器与当今中国云南和缅甸各民族相似的乐器

骠国（缅甸古国）乐器	现有相似的乐器名称	现使用的民族
凤首箜篌，十四弦	“桑柯”（缅语），即弯琴（弯琴的琴头已成榕树叶状，琴弦有十六根弦）	缅族、孟族
鼍形筝（鳄鱼筝），用鼍皮和蛇皮制琴，有九根弦	“密娇”（缅语），即鳄鱼琴（有两种造型，参看图27、31及文字的变异解释），三根弦	孟族
龙头琵琶	龙头三弦琴	白族
云头琵琶（三弦）	云头琵琶（四弦）、云头型三弦琴、平头三弦琴	缅甸果敢人、傈僳族、彝族、纳西族、回族、汉族
独弦匏琴	独弦琴（京族）、“土争”（佤语，琴形如二胡）、“丁黑”（克木语，葫芦制作，形如二胡）	京族、佤族、克木人
大匏琴、小匏琴	葫芦琴	彝族、壮族
“以竹为琴”（缅甸的古壁画有小竹排琴，琴体上有约十六块竹板）	竹排琴“巴答拉”（缅语、孟语），现存竹排琴造型较大，有二十四块竹板	缅族、孟族
大匏笙、小匏笙	各种葫芦笙及笙类乐器	苗族、彝族、傈僳族、拉祜族、克耶族、英波、掸族、帕当族、钦族、孟族、依果、佤族、傣族
横笛	各种横吹笛子	克钦族、克伦族、彝族、纳西族、阿昌族、景颇族等
三角笙、两角笙	独角笙“德波”（钦语）	钦族
三面鼓“束三为一”	“巧龙巴鼓”（缅语，六个鼓，现已发展到九个鼓）	缅族
螺贝	海螺	缅甸沿海民族，孟族、若开人等偶尔使用

（本书中没注明出处的图表，均为本书作者制作，未经允许，谢绝改动引用）

这里需要补充点说明，以上骠国乐器与现代中国云南和缅甸各民族的乐器对比，仅仅是相似之关系。若是按《新唐书》的文献咬文嚼字仔细对照，不仅风首箜篌、鼍形筝等，无论是琴弦的数量，还是乐器的造型均已随时代文化的发展变了样，龙头琵琶、云头琵琶、独弦匏琴、“以竹为琴”、大匏琴、大匏笙、三角笙、三面鼓等乐器，在整个中南半岛及中国和印度也很难找寻到与《新唐书》“骠”文中完全吻合的古画、文献或文物的留存。

因此，历史研究，还必须从文化发展的角度，去看事物的演变、碰撞、融合、变异。人类的乐器文化一直在变化中发展，同属一种类型的乐器，哪个乐器音色更优美、造型更美观实用、音域更宽阔，或更容易操作演奏，也就很自然地会更受人们的喜爱，人们从而接受或融合新的乐器，淘汰、变更旧的乐器。就连缅甸古代壁画上有一件如同凤羽展翅状的吹奏乐器（请参看本书前面的图 35“阿瓦王朝室内乐队”），按理，这种乐器的造型很不错，却不知是何原因，它只在古壁画上出现过短暂的时间，之后，就消失了。

5. 中国与缅甸的乐器分类比较

缅甸在乐器的发展过程中将自己的民族乐器划分为五类：铜乐器、弦乐器、革乐器、吹奏乐器、竹击乐器①。

学习西洋音乐和中国民族音乐的学者，对这种乐器分类法会感到费解。然而，我们仔细从缅甸的地理及民族史、文化发展史去分析即可找到这种分类法的缘由。

中国周朝时，乐器按不同的制作材料分类为：金、石、土、革、丝、木、匏、竹八音。骠国向唐朝进乐时有二十二种乐器，唐朝史学音乐家依制成乐器的不同材料将其分为八音：金、贝、丝、竹、匏、革、牙、角。

从以上关于乐器的分类中可以看出，缅甸对乐器的分类与中国有渊源关系，他们仍存在按乐器的制作材料分类的因素，这是传统文化得到承传的体现，同时，还需要看到，印度和西方文化对缅甸的影响也有非常久远的历史。从缅甸的弦乐器中不难看到，其凤首箜篌、琵琶以及唢呐等乐器，均经印度来自西方，也会从沿海地区接受到古罗马、埃及、巴比伦等古国文化的传播。学者们虽无法从史料中查询到有关记载，但这些乐器的源流，已足可证明它们是来自遥远的西方文化。因此，从缅甸的弦乐器和吹奏乐器的类别划分上，又包含有西方乐器分类的因素，也是不足为奇的。

由于缅甸的传统乐器里打击乐器占有很大的比例，而打击乐器的制作材料又分别用金属、皮革、竹子等材料制成，为能够细分其中之关系，缅甸的乐器分

---

① 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第 1 页，缅甸文化部，1959 年。

类，既不套用西方的乐器分类法，也没照搬中国的民族乐器分类法。缅甸人按自己民族乐器的特点作五类划分，一直延续至今。

6. 器　乐

缅甸的乐器如何演奏？人们很难找到这方面的书籍，因为缅甸的乐器与歌乐一样，完全要靠师傅口传心授，指点学员弹奏乐器或合奏乐曲。缅甸与印度以及东南亚其他国家相似，民间艺人、歌手等都不懂五线谱和简谱（20 世纪中末的情况，现代各国均已提高这方面的教育），他们只能在老师的指点下演奏或合奏。

（1）有关乐器的演奏技巧。

2003 年 1 月，笔者随云南艺术学院领导到缅甸访问时也注意到有关乐器演奏的一些技巧问题，并且观看了缅甸音乐舞蹈学校和仰光文化大学音乐系学生的学习汇报演出。通过文化交流，笔者与过去所了解的情况进行对比，也就感到，缅甸的传统民族文化以及文化的传承与教学等已紧跟时代的发展。

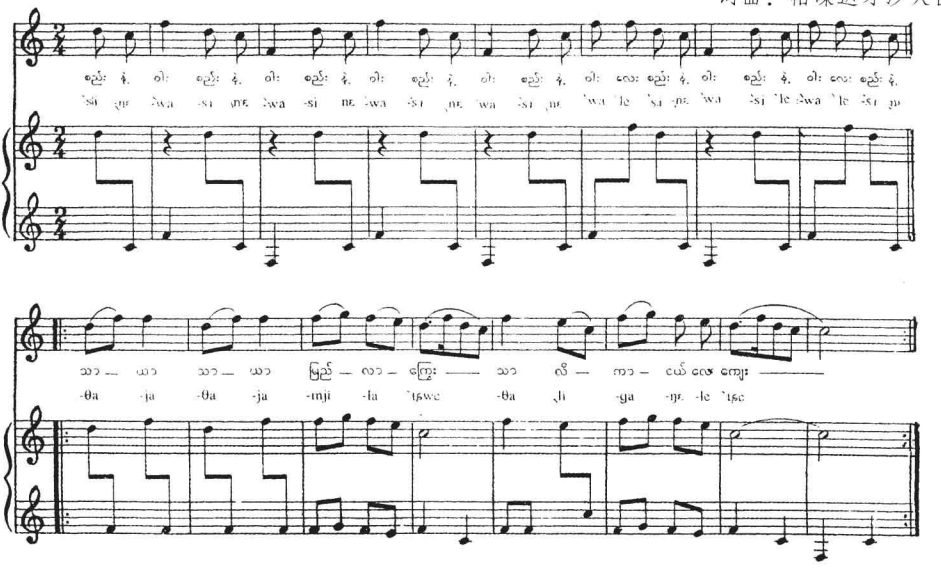
此外，笔者还收集到 21 世纪初缅甸出版的音乐书籍。以前的缅甸音乐书籍没有歌谱，或出版少量的古曲，却没有歌词、作者姓名等。而现在的音乐书籍，不仅有详细的乐谱、歌词，还用拉丁字母给歌词注音，词曲作者的名字等也都能一目了然。

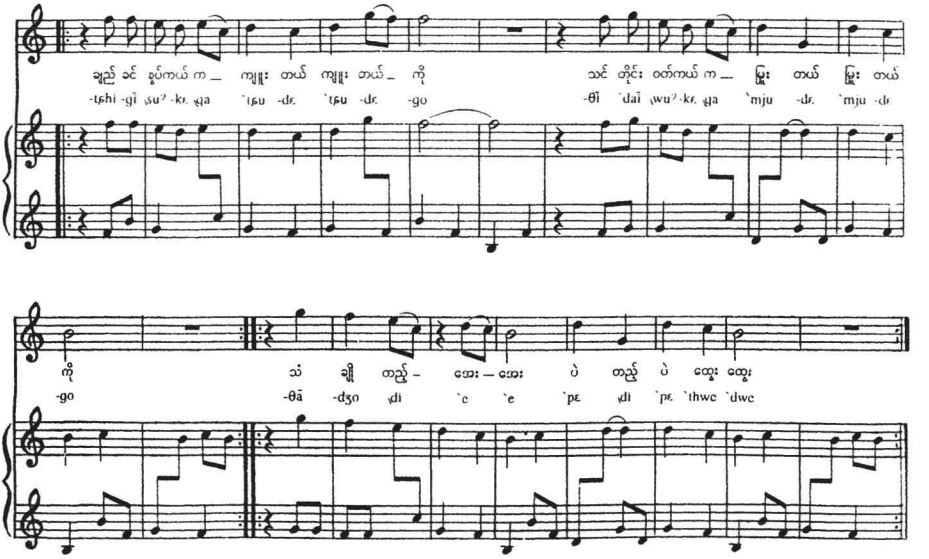
以下，先看一首 17 世纪的缅甸大臣——帕碟达牙沙（古王朝时期的大臣）写的歌曲（见谱例 59《达亚 – θa – ja》）。

谱例 59

达亚 – θa – ja

词曲：帕碟达牙沙大臣





Copyright © 2001, by Ko Shoon Myaing, Mandalay Myoma Amateur Music Association.

由于缅甸的大部分古曲都比较长，笔者只取这首曲子的一小段。这是缅甸2001年出版的古典音乐教材。书中说，此乃大学一年级用钢琴、弯琴、竹排琴、围鼓等乐器演奏的练习曲①。此曲的开头句就是“节拍歌”，从谱例里可以看出，这是一首比较简单的学生初学乐器的练习曲。

在古典音乐曲式的分析上，比较典型的还是1960年缅甸文化部出版的一首古曲（见谱例53*THI－DAR*）。

这是一首弦曲，但记谱是按照围鼓、竹排琴左右手的演奏技法记录下来的。此曲谱虽有点像钢琴谱，但非缅甸乐器很难奏出其效果。其原因是缅甸乐器的音阶并不是十二平均律（请看“音乐结构”章节）。所以，这些曲谱只能用缅甸乐器来演奏方能真正感受到其音乐的特点。以下是这些乐器演奏中常用的技巧以及和声的搭配习惯：

①以谱例*THI－DAR*来说，若用竹排琴来演奏：右手负责上方的旋律；左手按下方的音符敲打。当碰到9—10小节的情况时，左右手需同时击上方旋律的两个音；然后，左手迅速返回敲击下方谱上的音。围鼓和弯琴碰到这种情况时，也各有自己的处理方法，效果与谱上相同。

②演奏中也较喜欢用和声中的倚音。如谱例41“弦曲”的第20小节，它的主音和重音都在do上；左手在敲击do、do的同时，右手配以si do、re do。

---

① 参看［缅］*International Notation and Myanmar Classical Songs Editor Ko Shoon Myaing*. 国亮书店出版，2001年。

③器乐演奏常配有八度音：左手击低音，右手敲高音；一高一低或一低一高地拌随旋律进行（见谱例 53*THI – DAR*）。因此，乐器演奏与声乐的旋律是有区别的。谱例 41“弦曲”和谱例 53 都是器乐曲。这些乐谱是根据原歌曲的旋律再进行加工的，有的地方增加不协和二度或九度和声，如谱例 53 中的第 9—10 小节、21—22 小节、46—47 小节等；有的地方就用八度、五度等配合演奏。

此外，从缅甸的古曲中还能看到和声的运用较为特别，它有多条旋律线，巧龙巴鼓的鼓点节奏为另一个声部，本章的古曲谱例上没能显示。从一些古曲的多声部表现看，几乎从二至八度的和声都用上了。按理，有的和声搭配效果会很不理想，但由于缅甸乐器的音阶、音律不是十二平均律，它们的和声搭配并不显得难听，相反，颇具特色。

（2）器乐合奏。

缅甸赛旺乐队的器乐合奏曲，看似复杂，但有其一套配器方法。它主要由三个部分组成：旋律、和声、鼓点节奏。

从古曲中已粗略了解到旋律与和声的搭配情况，而鼓点在器乐中确实是比较难掌握的。因为器乐合奏中使用的巧龙巴鼓是由六个鼓组成，其音响分别为：G、C、G、A、g、c、f、c。巧龙巴鼓的敲击手法还分别有：

正拍（用指尖）：发出 bong 音；

侧掌拍：发出 pa 音；

闷拍（手贴着鼓拍）：发出 bei 音；

指弹拍：发出 da 音；

握拳击：发出 dong 音（主要敲击两个大鼓时用）。

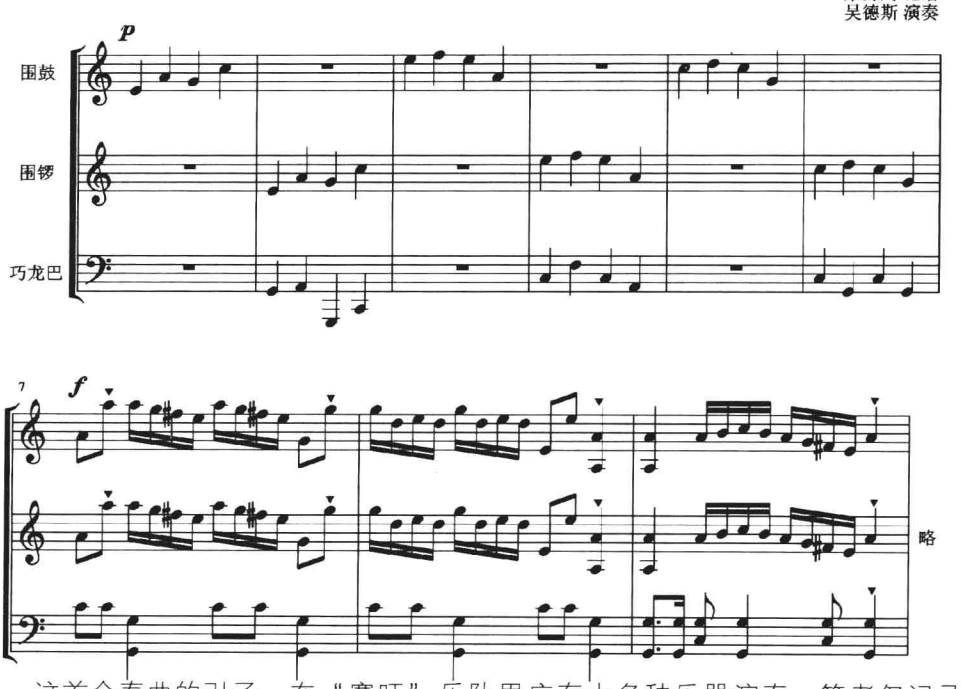
巧龙巴鼓在与其他乐器合奏时，不但要掌握乐曲的主旋律（没有专门的指挥、总谱），还要懂得用什么样的鼓点和敲击手法去配合演奏。尤其“赛旺”乐队在为大戏进行伴奏时，鼓点还需要随戏剧人物——国王、大臣、王子、公主、魔王、猎人的出现，根据剧情，按喜、怒、哀、乐的要求，敲击出各种不同的鼓点。这些鼓点都具有一定的代表性，是不能随便乱用的。当然，由于缅甸 20 世纪初、中期的歌舞戏班子比较多，缅甸南部与北部，城市与乡村的乐队，会存在不同流派等问题。笔者只能谈熟悉的例子。

鼓点在演奏中有一定的规律，下面是一首合奏曲的引子，见谱例 60“合奏曲”。

谱例 60

合奏曲（一首练习曲的引子）

朱海鹰 记谱
吴德斯 演奏



这首合奏曲的引子，在“赛旺”乐队里应有十多种乐器演奏。笔者仅记录其中三种乐器，演奏开始，应有一部分乐器与围鼓一起奏响；然后，围锣与部分乐器以同一节奏，用相似的旋律模仿围鼓演奏；之后，巧龙巴鼓奏出有一定规律的鼓点，其中最后一小节的鼓点常用于乐句、乐段以及乐曲的终止处。如铎欧白东的《舞蹈基础训练第一册》一书中的鼓点（见谱例 58），此乐谱中最后两小节的结束句与“合奏曲”引子的结尾鼓点基本相同。缅甸的鼓点也许受到印度文化的影响，但缅甸鼓能发展到六个，并以一整套复杂的鼓点来表达各种人物、各种情感，也是积累了不少前人的智慧发展而成。

本文记录的“合奏曲”引子，虽只记录了“赛旺”乐队中的三种主要乐器，还不能算是缅甸民乐队的总谱，但从中已可大致了解到缅甸器乐曲的风格了。

总之，读者了解到缅甸乐器的演奏技巧和器乐曲的旋律、和声、鼓点的搭配关系后，也就基本上了解到缅甸的器乐合奏规律了。

思考题：

1.（简述题）从乐器文化的发展规律中能够看到什么？

2.（论述题）人类古代乐器为什么有的能保留，而有的乐器看似很不错却被淘汰呢？

3.（简述题）缅甸器乐合奏的特点在哪里？

4.（填空题）骠国向唐朝进乐时带有：_____琴、_____箜篌、_____筝、_____笙、_____琵琶。

5.（选择题）世界古代乐器里能够单独演奏乐曲的鼓是缅甸的（　　）鼓，它常与（　　）鼓配合演奏。

A. 长鼓　　B. 大鼓　　C. 围鼓　　D. 巧龙巴鼓

6.（填空题）目前在缅甸、泰国和云南使用芦笙、葫芦笙的民族有：_____、_____、_____、_____、_____、_____等。

7.（比较题）泰国“皮帕特”乐队与缅甸的“赛旺”乐队有何区别？

8.（论述题）缅甸的双面鼓有何奇特的功能和表现？

第八章　东南亚文化与南传上座部佛教艺术

行文至此，笔者仍觉得有些问题还未解释清楚，例如：我们阅读到国外史学家著述的《东南亚历史》、《亚洲史》，以及东南亚某个国家的历史时，会不难看到“印度化国家”、“印度教化国家”等术语①。这些史学家如此讲述东南亚的文化史是否正确？

还有一个问题是：南传上座部佛教主要流传于缅甸、泰国、老挝、柬埔寨等东南亚国家及我国云南省的西双版纳与德宏的傣族、德昂族、阿昌族、佤族、布朗族等民族地区。由于本书的论述重点是东南亚各国的音乐，笔者虽在上篇中已谈过宗教对东南亚各国文化所起的作用，及东南亚文化的整体性与多样性的缘由，却未专题探讨中南半岛各国人民信仰南传上座部佛教以及南传上座部佛教在中南半岛得到深度发展的原因。因此，有必要专开一章，尽笔者的努力，去解释有关文化。

第一节　研究东南亚各国的文化发展史须摒弃“印度化国家”、“印度教化国家”的偏见

一、文化区域的划分需要有充分的依据

从东南亚历史文化研究的书籍中，不难看到“印度化国家”、“印度教化国家”的术语。尽管东南亚的史书上曾记载有印度人在马来西亚的一个区域里称王②，但印度移民在古老的东南亚地区建立的国家的统治疆域有多大，只是一座小城堡、小渔村，还是拥有千军万马，这些情况，史书中并没有详细的记载。再

---

① 参看［英］丹·乔·艾·霍尔著，赵嘉文译注《东南亚历史》，第14～49页，云南省历史研究所，1979年；另见［法］G. 赛代斯著，蔡华译《东南亚的印度化国家》，第32～144页，商务印书馆，2008年；参看［美］罗丝·墨菲著，黄磷译《亚洲史》，第177～185页，海南出版社，2006年。

② 参看李家禄著《马来西亚》，第14页，重庆出版社，2004年。

看宗教，印度的宗教虽在东南亚岛国盛行了近千年，在中南半岛也有约两千年的历史，但要说明这些国家被“印度化”，还需要诸多的证据。

笔者仔细阅读这些史书，才领悟到所谓的“印度化国家”，不仅想说明东南亚有些古国曾是印度人建立（这些历史非常模糊）的，也想告诉人们，东南亚各国人民是在印度宗教的教化下才有今天的文明。

关于人类文化的研究，笔者很敬佩许多在学术研究上非常严谨的欧美专家和学者，但对欧美一些有种族主义和殖民主义思维的史学家，在东南亚文化的判断上，把自己伪装成正确的评判家、史学家、文化传播者、知识奉献者、教育家，却很反感。尤其在中国与印度的文化碰撞地带，文化历史问题一向引人注目，也属敏感的话题。若用殖民主义的视角去看问题，或带有政治目的，为避免东南亚国家的人民与中国有太多的亲缘关系，以遏制中国对周边国家的影响力，就想方设法排斥中国，提高印度在东南亚的文化与政治地位，如此带着种族主义和政治目的去下定论，不仅不能客观地分析东南亚各民族文化的发展，还会把问题给弄混淆了。

当然，也许有些问题需要时间去认识。笔者在阅读 *The Garland Encyclopedia of World Music*（《佳兰世界音乐百科全书》）所记载东南亚音乐时①，虽对书中某些问题提出了看法（见前文相关章节），但还是觉得这部书的研究方法不仅细致，也很严谨，也能够比较客观地依照历史事实写东南亚的音乐。

民族学家都清楚，要确定一个民族的族属，需要看他们是否在历史上已形成一个有共同的语言、共同的地域、共同的经济生活以及有表现于共同文化上的共同心理素质的稳定的共同体②。而《亚洲史》、《东南亚史》及东南亚某个国家的历史书中使用“印度化国家”、“印度教化国家”等术语，它们的依据在哪里？

笔者查阅了一本在这些问题上有定义的书——《东南亚的印度化国家》。该书指出：关于印度文化传播的起源及其过程，研究还处在假设阶段。作者还引用 A. 富歇写的一段文字来说明：“看来许多移民（印度人）遇到的只是一些赤身裸体的野蛮人。他们引入这些富庶的三角洲和岛屿的，完全是他们自己的文化，或者至少是他们文化的翻版，包括他们的习俗和法律、字母和发达的语言。”③显然，该书仅凭借一些模糊的历史及文化的表面现象、个别的事例，来为“印度化国家”下定义，理由很不充分。

---

① 参看 *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol.* 4、*Southeast Asia.* Garland Publishing , INC. New York and London, 1998.

② 参看杨群著《民族学概论》，第 7 页，上海社会科学院出版社，1998 年。

③ 参看［法］G. 赛代斯著、蔡华、杨保筠译《东南亚的印度化国家》，商务印书馆，2008 年。

且不细谈东南亚各国在印度人未到达之前就有自己的国家和悠久的传统文化，就前面谈到的习俗、法律、字母、语言来说，东南亚的气候虽和印度一样炎热，但生活习俗、饮食、民居、服饰、婚姻、等级制度、歌舞的表现方式、使用的乐器等传统文化与印度并不一样；法律上，借鉴外界先进的好法律一向是人类渴求进步的行为，但东南亚各国还是有不少按自己民族习俗保持的传统法律、法规，例如东南亚人的婚姻就一直保持着自由恋爱的一夫一妻制，与印度人的婚姻有本质上的区别；印度自古以来属于种姓制度、阶层、等级划分极为严厉的社会，而东南亚各国的社会虽也有贵族与贫民之分，却没按印度法规将国民划分成诸多等级；字母上，东南亚多个佛教国家的民族虽都参考或引用了印度的梵文、巴利文字母，但文字的表达却属于他们自己的语言；东南亚国家的语言虽引用了少量的印度词汇（常用语中不会超过百分之五，宗教用语另当别论），但各国民族的语言，包括语音、语调、语法、语义等与印地语非属一个语系，语言上差别甚大。因此，从印度文化在东南亚文化中的含量看，称东南亚国家为“印度化国家”，理论上也站不住脚。

印度宗教在东南亚的影响力似乎很大，但是，人们若从微观去仔细观察一些文化的具体表现就不难感触到，东南亚各国的不同民族虽信仰了不同的大宗教，但由于民族血缘上的关系，他们的心灵里永远埋藏着自己民族的神——祖先、国王、英雄、图腾，泛神论等传统信仰也难于从他们的血液中磨灭。其实，东南亚各国信仰印度教的教徒主要还是印度人，笔者在缅甸仰光生活了十余年，就没见过当地的缅甸人信仰印度教，东南亚其他国家的情况也大致相同，本土居民几乎都没有人信仰正统的印度教。

再看佛教。佛教在中南半岛大约盛行于 11 至 13 世纪，这之前，这里的绝大多数居民崇拜万物有灵的传统宗教。笔者于 1969 ~ 1980 年在金三角的山区、小镇工作过十余年时间，走访过许多民族，而这些地区的民族并不完全信仰佛教，他们中有大部分民族仍然崇拜自己的祖先、图腾、鬼山、万物有灵等传统宗教，有的民族还信仰天主教和基督教。

再则，东南亚各国信仰的佛教并不是纯正的印度佛教，东南亚的越南、新加坡信仰汉传佛教，属于儒、释、道综合性文化，而泰国、缅甸、柬埔寨、老挝信仰的是南传上座部佛教。人们若能够亲临这些国家，仔细研究各国的塔寺建筑，不仅风格上千变万化，寺内的佛像造型也与印度有差别，甚至佛教的理念都有所不同。东南亚各国寺庙周围有许多神像、神灵等也以当地人崇拜的国王、英雄、神仙、动物、半人半鸟、半人半兽、半人半植物、图腾等供奉于塔寺周围。这些

神灵似乎都与印度宗教有关系，却属本地万物有灵传统宗教与佛教的融合。也因此，由东南亚人建造的佛塔、寺庙、神像、神灵等，在佛塔寺庙文化里，除少数雕塑及内容相同外，大多数塔寺的建造工艺、技术、设计、装饰等艺术并不一样，甚至佛祖释迦牟尼像，各国也会按本地人的面孔塑造。

因此，在文化人类学及东南亚民族文化研究中可大致看到以下现象：

（1）人类是一个极为好学的物种，他们善于从功利主义的角度出发，去汲取外界的先进文化来充实自己，也许有些国家在某段时间里会出现吸纳某个先进国家文化的狂潮，甚至会有个别地区抛弃自身民族文化的现象，但从整个国家的民族文化发展史看，外来文化无论多么强大、先进，也不能完全取代这些国家的民族文化。

（2）世界上各个民族在吸取外界的先进文化时是非常灵活的，并且存在地域性与时间性，不同地区，不同时间，都会存在差别；有条件追赶时髦文化的人毕竟是少数，尽管居住于交通发达地区的人们有时也会蜂拥吸纳某种先进的甲文化，但有时又会更多地去学习乙或丙文化；从一个国家看，其大多数人，包括居住于交通不发达地区与山区的各民族，他们并不那么热衷于外界的时兴文化。

不可否认，东南亚曾在一段历史时期非常盛行印度的宗教，并留有许多印度教、佛教塔寺等古迹，但东南亚并不因有这些古迹的留存和曾经有一些印度宗教的信徒，就一定是“印度化国家”，因为东南亚的文化发展史中本土民族的文化始终占据主导地位，在人口的比率上也属大多数，其次才是外来文化，历史上也曾出现中国、阿拉伯和欧洲文化的盛行期。

（3）新兴强大的文化向外传播，不一定能够顺利地对别人进行“教化”。因为“教化”往往会引来绝大多数人的抵制，尤其宗教，在传播的过程中，并非都是一帆风顺，势如破竹，其起步总是艰难又漫长，也必须得到当地人民的支持，需要通过相互帮助、相互学习，积极地去解决当地人民的疾苦，才会有立足之地；否则，就会像欧洲人到美洲，要印第安人屈服，接受欧洲文明人的“教化”与统治一样，其结果，印第安人不愿意接受“教化”，欧洲人便用动物世界中最野蛮的杀戮，去毁灭印第安文明，消灭诸多的印第安人部落。

其实，一些西方学者强调印度人对东南亚人的“教化”关系，目的是要证实印度人比东南亚人高一等级，欧洲人又比印度人高贵的种族观点。而“印度化”、“印度教化国家”论点的主要目的还是为印度人、欧洲人殖民统治东南亚各国的“野蛮人”制造理所应当的所谓“人类社会发展规律”的合理定论。

（4）史学家、文化人类学家研究东南亚各国的文化，需要有正确的心态，

首先应该看到这些国家都有自己的民族文化，而不应对东南亚各国的“本土文化”视而不见，或将“本土文化”放在次要的地位，去谈论“印度化国家”、“印度教化国家”。尽管先进的强盛文化会以温和的方式，或用强制的手段冲击别国的传统文化，但大多数国家都会有许多人用各种方法来抵制外来的强文化。有的民族为了保持自己民族的宗教信仰和传统文化，他们不与外界接触，干脆把自己封闭在深山密林里，这就是东南亚各国民族文化发展史中普遍存在的多元的、多层面的，也是很重要的文化发展现象。

（5）当那些有殖民主义思维的史学家提出“印度化国家”、“印度教化国家”时，东南亚各国的文化发展，始终既没有照搬印度文化，也没有被印度同化。从实际情况看，东南亚各国在吸收外界先进文化的过程中，他们更善于采取借鉴、融合、筛选、变异的发展手段，去创造出有自己民族特色的文化。

二、从宗教的塔寺艺术看东南亚各国的文化

东南亚各国的文化发展，就佛教的塔寺建筑以及塔寺内外的雕刻、绘画、设计和装饰艺术而言，可以将其文化的发展大致划分为三个阶段：

（1）公元1世纪前后至公元8世纪的佛塔、佛像的造型，会含有更多的印度文化，因为这时，在东南亚各国的佛教信仰者有可能以印度移民为主；在建造佛塔、佛像的过程中也会有印度艺术家直接参与设计和建造。这时期比较著名的建筑有印度尼西亚的婆罗浮屠，还有一些不太著名的印度教神殿、佛塔在东南亚各国留存。

（2）公元9至12世纪，这时期的佛教建筑和佛像会出现更多的印度文化与东南亚各国民族文化融合的作品。此时，比较著名的佛教圣地有缅甸的蒲甘塔群和柬埔寨的吴哥寺（含印度教文化），人们可以从这些宗教的塔寺造型以及许多塔寺内外的神像、神灵雕塑、各种花卉的图案及装饰手法等感受到，当地艺术，包括本地宗教的神灵与印度宗教融会在一起。很显然，这些艺术，包括一些文化的理念以及作品的制作方法、技术、技巧等与印度文化已存在诸多区别了。

（3）公元13世纪至18世纪是东南亚各国文化艺术的成熟期，也可以说是东南亚各国的艺术风格定型期（仅属一个时期的文化定型，之后仍然会有变化与发展）。这时期，比较突出的建筑是泰国曼谷大王宫内的佛塔寺庙及缅甸仰光大金塔建筑群。

缅甸仰光大金塔，又称“瑞光大金塔”，而最准确的翻译应该是“瑞德宫大金塔”（Shwedagon）。仰光大金塔始建于公元前6世纪，初建时高度不到8米，

不久就加高到44缅尺（66英尺，约20米）；后来经过历代的不断修缮，在塔身上加贴黄金及信徒捐献的各种贵重物品，大金塔于缅历813年（1452年），又加高到326英尺，约99.4米高。缅历814年（1453年），缅甸唯一的女王信绍布，以自身的体重购买黄金制成金箔，贴满大金塔的塔身①。从那时起，仰光大金塔历经数百年，佛教信徒们在其周围建造许多造型各异的群塔，使之成为缅甸塔寺风格的典范，并在主塔的大金塔身上贴金箔，并捐献诸多珠宝玉石镶嵌于塔顶、塔伞上。仰光大金塔不仅是真正意义上的大金塔，也是世界上最为昂贵的宗教建筑，其金碧辉煌的塔身，每天都吸引着成千上万的游客和佛教信徒前往朝觐。

从曼谷大王宫的佛塔中也可以看到，佛塔文化虽来自印度，但泰国佛塔的造型以及建塔的一整套理论等与印度文化已有很大的区别。泰国的佛塔分有圆塔、方塔、菱形塔、方圆混合塔等造型各异的塔。圆塔从塔基到塔顶的整个含义是：底座、圆形台座、莲花座、座台、钟、方形御座、天柱、圆节层、芭蕉蕾、火珠、芭蕉蕾圆顶、露珠、供饭堆和顶②。曼谷大王宫的佛塔群不仅有很大部分显示出本土民族的文化，还融合了欧洲的哥特式建筑风格与各种装饰艺术。当人们走到曼谷大王宫的佛塔周围参观时，也能看到有一纯正的中国门神和武将的雕塑。

缅甸的佛塔造型以锥形塔为主，也有覆钵形塔、圆塔、菱形塔、方形塔等造型各异的塔。缅甸佛塔与泰国又有所不同，建塔理念也不太一样。从仰光大金塔的形状看其建塔理论为：塔尖（宝石苞）、塔标、伞、伞骨、伞柱、铁罩、芭蕉苞、莲花、莲花托、宝石、棱纹、隆饰、花饰、袈裟线、钟、钟口线、陆环层、塔底层、八棱纹、群塔、塔基③。

公元19世纪至21世纪，信仰南传上座部佛教国家建造佛塔的技术虽有所发展，但佛塔建筑的整体风格基本保持18世纪的艺术特点。

柬埔寨、老挝的民族及云南省的傣族虽都信仰南传上座部佛教，但他们的佛塔造型又区别于泰国和缅甸。在文化的发展上基本与上述三个阶段相似。

了解了上述国家的塔寺建筑后，再回过头来看古印度于公元前3世纪阿育王时期建造的桑奇大塔（Sanchi），高16.5米，为窣堵波式圆塔，如覆钵形半球状建筑，覆钵之顶为增修的方形金刚座，上托三层伞形塔刹，标志佛家出身王

---

① 参看［缅］吴纽威著《仰光大金塔的历史》，第10～86页，誓言中心书店，1989年。
② 参看林仁凤、玉腊编著《泰国民族传统艺术》，第24～36页，云南美术出版社，1997年。
③ 参看北京大学东方语言文学系缅甸教研室编《缅汉词典》，第218页，商务印书馆，1993年。

家①。从印度留存的拉杰吉尔王舍城的佛塔、阿旃陀石窟（Ajanta Caves）与南亚尼泊尔的斯瓦布扬佛塔、斯里兰卡阿努拉达普拉的金曼大佛塔②等塔寺看，主要还是以覆钵形塔为主。总的来说，古印度包括南亚国家的古佛塔建筑及佛像、诸神像、雕刻技术等与东南亚各国进行仔细对比，不难看到有诸多差别。

因此，在研究东南亚的文化发展史时，只看到印度宗教文化对东南亚各国的影响，而不去观察当地民族是如何接纳、吸收、融会、屏弃、变异、发展外来的文化，也就缺失了真实与宏观加微观看问题的研究方法了。

三、从歌舞艺术看东南亚各国的文化

印度的文学故事虽在东南亚的传播范围很广，也很深入人心，但民族学家、文学家若能够亲临东南亚各国民间考察，会不难看到，诸多本国民间传说、历史故事、神话故事、英雄故事、童话、寓言、诗歌、民歌、曲艺、戏剧等文学作品才是这些国家的主要文化。当然，从历史上看，印度的宗教故事曾在古代东南亚国家盛行过数百年时间，但从这些国家的文化发展史看，上述本土文学才是东南亚各国的主体文化，按比率来计算，本土文化无疑占据这些国家文化的绝大部分。

再看印度文化对东南亚歌舞艺术的影响，其主要表现是在《罗摩衍那》这部舞剧里，而在东南亚诸多民族民间传统歌舞中，就很难找寻到有印度文化的成分了。

实际上，东南亚各国表演《罗摩衍那》舞剧，除了剧情是引用古印度的著名史诗外，整个舞剧的表演过程中并没有多少印度艺术的元素。

（1）舞台服饰。《罗摩衍那》的故事来自印度，但东南亚各国表演这部戏时均没用印度的服饰来展现剧情：印度尼西亚与柬埔寨表演的悉多公主，均穿戴着本国古代公主的服饰；马来西亚的魔王与猴王没戴面具，而泰国、缅甸等国家表演的魔王与猴王都戴有本国绘制的面具；马来西亚表现邪恶魔王的服饰颜色为红色（魔王浑身穿戴红色），而展现正义一方的士兵则穿白色衣服，罗摩王子的服饰以绿色为主调③，很明显这种色彩的选择，既有本土民族的审美爱好，也受伊斯兰文化的影响。

---

① 参看杜继文主编《佛教小辞典》，第699页，上海辞书出版社，2001年。

② 参看王树英著《宗教与印度社会》，第218页，人民出版社，2009年；另见李军主编《世界文化与自然遗产》（亚洲部分），北方妇女儿童出版社，2003年。

③ 参阅［日］*The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III: Southeast Asia.* Editor Fujii Tomoaki, Producer Ichikaw Wa Katsumori (JVC), Tape 8 , Malaysia, 1989.

（2）音乐。从乐队的组合中可以看到，东南亚各国在展现《罗摩衍那》舞剧时，不仅没有使用印度的维纳琴、西塔尔琴、塔巴拉鼓等乐器，东南亚各国的乐队，以各种锣、金属排琴、竹排琴、鼓、铙、笛子、唢呐等乐器组成的乐队也各不相同，演奏的乐曲风格迥异，其旋律与节奏，丝毫没有印度音乐的元素。马来西亚表演的《罗摩衍那》音乐，一开始就流淌着阿拉伯音乐的风格；印度尼西亚用“甘美兰”乐队给表演《罗摩衍那》的皮影戏进行伴奏，这种音乐与印度音乐的风格完全不同；泰国、缅甸、老挝、柬埔寨均按本国的民族音乐来展现《罗摩衍那》中的情节。

（3）舞蹈。按理，东南亚国家以舞剧来表现《罗摩衍那》的剧情，舞蹈应是整个舞剧中最为关键的技巧展演了。印度有著名的婆罗多舞，这种古典舞蹈注重“表情”、“曲调”、“节奏”三者的巧妙结合，婆罗多舞动作刚劲有力，棱角鲜明，变化多，速度快；要求手、眼、身、法、步的严格配合，注重面部表情喜、怒、哀、乐的瞬间变化，是一种技巧性很强，难度很大的舞蹈①。印度的《罗摩衍那》歌舞剧里充分展示出丰富多彩的印度舞蹈与音乐，如此优雅的表演艺术，很值得各国艺术家们学习。然而，尽管印度表演艺术颇为优美典雅，而东南亚各个国家却没有一个去照搬印度《罗摩衍那》舞剧的表演技巧。东南亚各国在表演《罗摩衍那》舞剧上，均有一套自己的表演方法，其表演中不仅舞姿上没有体现出印度的风格，有关舞蹈的技巧理论等也明显区别于印度。缅甸舞蹈强调“曲线美”的风格，他们在舞蹈的过程中，头、脖子、手、臂、掌、腿、膝及整个身体的舞姿始终保持弯曲的状态，并以曲线来展示艺术的美感。而泰国的舞蹈，喜用缓慢的舞姿来表现高雅的动作，其舞蹈以手臂、手掌、手指的柔软变换为主，除了迈动脚步时脚的关节部位呈弯曲外，舞者的下身多为直线状。总之，要想从东南亚各国表演的《罗摩衍那》舞剧里找寻印度的舞蹈和音乐元素，反而成了一件困难的事情。

以上三点，是笔者对东南亚各国表演印度史诗《罗摩衍那》舞剧的看法。接下来，笔者再从最靠近印度的缅甸歌舞，来谈东南亚文化并没被印度文化取代——“印度化”。

古印度帝国的版图曾经很大，南亚一些国家也曾受古印度的统治。现代，缅甸与印度的边境线仍长约两千公里。历史上，印度向缅甸移民的人数也占有相当大的比率，尽管缅甸的史书里没有详细记载印度人的移民浪潮，以及官方之间的密切交往史，但从佛教传播到缅甸的热潮中可以想象，缅甸与印度的交往远比与

---

① 参看《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，第513页，中国大百科全书出版社，1995年。

中国的交往频繁，也更加密切。

英国从1824年起三次对缅甸发动侵略战争，并于1885年占领缅甸①。英国人把缅甸最后一个王朝的锡袍国王，从王宫的后门赶出（缅甸王宫后门是死人与奴仆的出口），从此，缅甸沦为英国殖民地。1897年，大英帝国将缅甸并入英属印度。可想而知，这时的印度人到缅甸不仅很方便，缅甸与印度的文化交往也更加频繁了。

缅甸与印度，无论是地理，还是被英帝国造就的文化交往史，尽管有多么的密切，但是，当人们深入研究缅甸的歌舞文化时，不仅会看到缅甸的歌舞与印度不一样，就是乐器也存在很大的区别。缅甸的乐器大都为本国的或融合别国的乐器文化后变异形成自己的文化，例如：缅甸人最喜爱的弯琴（桑 saun：）应来自古埃及、巴比伦竖琴的变体；缅甸唢呐（奈，hne：）是从古罗马帝国或阿拉伯国家传播到东南亚各国的乐器；围鼓、巧龙巴鼓、巴马鼓是缅甸独创的一套鼓乐器；围锣、竹排琴、铁排琴等是东南亚诸多国家普遍使用的打击乐器；缅甸古骠国使用的鼍形筝（鳄鱼筝），因与中国古代秦筝的结构相似，有可能是秦筝的变体；古骠国使用的独弦琴、牙笙、两角笙、三角笙等有可能是缅甸自创，或者与中国西南民族的同类乐器有渊源关系；印度的鼓文化也许会对缅甸有点影响，但不明显。

缅甸音乐的音阶、音律、节奏、节拍、旋律特点、曲式结构、配器方法、音乐理论等整个音乐文化体系，并没有多少印度文化的成分。

舞蹈方面，缅甸有135个民族，就缅甸主体民族的歌舞文化而言，缅族的双人舞（王子与公主舞）、宫女舞、童子舞、阿迎舞（A nyein）、盈舞（Yein：a ka）、象脚鼓舞、多拔鼓舞、大鼓舞、长鼓舞、宫鼓舞、索舞（Zaw a ka）、马舞、神兽舞、“妲恰”（Than gyat，类似快板的歌舞）、“卢埙咄别弄”（Lu shin daw pyet long，类似相声加歌舞的表演）等歌舞中，会有一些印度文化的微元素，但从文化的整体看，这些歌舞，无论风格还是表演方式，与印度文化并没有太多的关联。有关缅甸的音乐文化，包括传统的民族音乐理论等，本书的“缅甸音乐”章节与笔者数年前出版的两本专著《论缅甸民族音乐和舞蹈》、《泰国缅甸音乐概论》中有比较详细的论述。这里就不再赘述了。

文化人类学家在研究某个民族或国家的文化时，不能只看外表或局部，而忽视其文化的整体差异性以及许多细微点上的决然不同。因此，进行文化人类学及民族历史文化研究，不仅需要有正确的理论指导，也必须到实地去进行长时间的

---

① 参看G. E. 哈威著，姚丹译注《缅甸史》，第394～395页，商务印书馆，1957年。

细致调查，只有掌握第一手资料，收集到足够的证据，才有发言权。

四、结　语

综上所述，有一种现象不可忽视：印度文明对人类的贡献是不可否认的，但印度宗教的东传，无论是到中国（包括西藏的藏传佛教）、蒙古、日本、朝鲜、越南，还是东南亚的各个国家，人们更多看到的，并不是印度文化把这些国家的文化给取代——“印度化”了，而是印度文化被各个国家的人民从功利的角度出发去汲取其中的一部分营养，融合、筛选、变异、发展成为自己的文化了。也就是说，前面谈到的史学家称东南亚是“印度化国家”，实际情况却是相反——是印度文化被东南亚国家给“当地化”了。

再说，有关东南亚各国是否是“印度化国家”、“印度教化国家”，这些问题，最具发言权的应该是东南亚各国的史学家和文化人类学家。外国史学家与文化人类学家不应去指手画脚，更没有权利去说三道四，并带着种族主义、政治目的去判定这么多国家的文化是被某个种族教化而成。

这里，笔者还须预先说明，由于摈弃东南亚是“印度化国家”的话题会引起学术上的争论，并且当今东南亚的印度人以及有印度血统的东南亚人已不是一个小数目，也因此，不同观点在东南亚史学界、文化人类学界也必定会有争论，这是正常现象。但无论如何，要证实正确的观点，还在于依据和论证。

因此，笔者在此也只想阐述个人在研究东南亚民族文化艺术上的观点。若有谬误或不对之处，还恳请专家们不吝指教。

（本节基于笔者参加亚太民族音乐学会主办、新疆师范大学音乐学院承办的2010年9月乌鲁木齐“亚太民族音乐学会第十五届国际学术研讨会”提交的论文《重新认识“印度化国家”——东南亚的民族歌舞并没有多少印度文化元素》整理而成。）

思考题：

1.（论述题）你是否同意称东南亚国家为“印度化国家”、“印度教化国家”？

2.（简述题）请举例说明东南亚各国文化与印度文化的关联。

3.（选择题）下列哪些乐舞文化与印度没有关系？（　　）、（　　）、（　　）、（　　）

A. 印度尼西亚的“甘美兰”乐队　　B. 泰国的“皮帕特”乐队

C.《罗摩衍那》舞剧　　D. 缅甸的宫廷阿迎舞

E. 菲律宾的竹竿舞　　F. 马来西亚的大宝森节

G. 缅甸音乐体系

第二节　南传上座部佛教文化的发展

笔者在上篇中也已讲述过东南亚国家的宗教发展概况。印度尼西亚以及马来西亚等海岛国家在公元13世纪之前都曾是印度教和佛教的主要传播地，并遗留有印度教和佛教的著名古迹、文学名著、歌舞、戏剧艺术等。

中南半岛在11世纪之前也是大乘佛教、印度教、原始宗教等多种宗教盛行地。如柬埔寨的吴哥寺（始建于9世纪，有的书认为始建于1112年，1201年竣工），就是印度教、佛教与当地宗教融合建造的宗教古迹。

20世纪70年代，笔者在缅甸山区考察时，了解到许多少数民族仍然以万物有灵、多神崇拜为主。由此，不难想象，公元11世纪之前，原始宗教在整个东南亚会有多么深厚的根基。

11世纪之前，南传上座部佛教仅在缅甸南部的孟族、骠族等族先民中流传。可以说，南传上座部佛教在这些先民中成功传播，有可能是因为信仰南传上座部佛教的国家社会繁荣、犯罪率低、人民生活安定。再加上南传上座部佛教很注重文化知识的普及、讲文明、讲礼节礼貌，佛教信徒从孩童起就入寺接受文化教育，灌输佛教的做人理念等，使社会各种偷盗、抢劫、杀人、奸淫等恶习减少，从而使南传上座部佛教受到广大人民的青睐、尊崇、接受……

缅甸于公元1017年阿奴律陀国王执政时才将南传上座部佛教定为国教，并大兴土木建造塔寺。从此，南传上座部佛教得到广泛传播，也更加深入人心。

泰国在13世纪初素可泰三世甘亨（1275～1317年）即位后从斯里兰卡请来南传上座部佛教僧侣传经。从此，南传上座部佛教在泰国迅速传播，并对泰国的政治、社会和文化生活产生了重大的影响①。

佛教文化的深入传播，将柬埔寨的南亚语系孟高棉语族与泰国、老挝的汉藏语系壮侗语族和缅甸的主体民族汉藏语系藏缅语族的百余个民族，还包括我国的傣族、德昂族、阿昌族、佤族（少部分）等，都归入到南传上座部佛教的信仰之列。正因为宗教，把这些地区诸多民族的生活、习俗、服饰、节日、社会、艺

① 参看朱振明主编《当代泰国》，第96～105页，四川人民出版社，1993年。

术、文学等文化都拉近了，以致中南半岛与中国云南部分地区成为南传上座部佛教信仰区。

一、南传上座部佛教的传播途径

中南半岛国家的宗教发展极为复杂，不仅有印度教、儒教、道教、佛教、伊斯兰教、天主教、基督教，也曾经是万物有灵、各种邪教、多神崇拜和图腾崇拜的盛行地。但11世纪之后，是什么原因逐渐使南传上座部佛教在中南半岛如此的盛行？佛教是如何传播发展？佛教是如何让其他宗教信仰者皈依了佛教呢？要解释清楚这些疑问，属于很大的课题，牵涉到的学科也会很多，也不是本书论述的重点。但笔者认为，闭口不谈这些问题，也难以说清楚泰、缅、柬、老等多国的音乐与南传上座部佛教诸多文化的关系。故此，笔者根据南传上座部佛教信仰国的宗教和文化艺术发展的概况，浅析南传上座部佛教在中南半岛的盛行与传播，大致归纳为三大途径：

1. 传教人与统治者

在研究宗教的发展中不能不注意统治者与传教人的关系。这种关系往往是统治者被某一传教士说服或为了顺应民心，君王邀请某宗教的传教士来布道等，逐渐使某一种宗教成为一个国家的国教。

从缅甸的历史中可清楚地看到：公元1044阿奴律陀国王统一缅甸时，国家不仅有许多不安定的因素，在宗教信仰上也极为混乱；这时，“有一位孟族僧侣——欣·阿拉汉得到阿奴律陀国王的重用，并委任欣·阿拉汉使缅甸人改宗南传上座部佛教。这引起了与被称为“阿里僧团”的一场斗争。阿里僧团在上缅甸占支配地位，他们是大乘佛教徒，行密宗和其他肉欲仪式（据说，这种仪式是指少女出嫁前需与长老同床，因此，很不得人心）。为了获取巴利圣经——《特里皮答卡》（Tripitaka）以正确训导人民，阿奴律陀国王让使臣带上厚礼出使直通，向直通王借用巴利圣经，却遭到直通王的拒绝，还出言不逊，侮辱蒲甘的使臣。阿奴律陀国王闻言大怒，亲自率兵攻占了保存有三十部《特里皮答卡》经书的孟国都城——直通，并把他的国王马库塔及其全部三万生灵掳掠到蒲甘”①。

英国史学家丹·乔·艾·霍尔在他的《东南亚史》著作中写道：“败者又征服了他们的征服者，孟族文化在蒲甘宫廷里至高无上，巴利语成了他们的

---

① 参看［英］丹·乔·艾·霍尔著，赵嘉文译注，《东南亚史》，第217～218页，云南省历史研究所，1979年；另见［缅］《琉璃宫史》三合一精装本，145～147页，读者书社出版，2003年版。

圣语。"①

从上文中可以了解到，任何宗教的传播，传教人必须得到统治者的支持方能发展，统治者也必须根据国情来决定一个国家的宗教。在泰国和缅甸的宗教发展史中都能够看到这两点在其历史中所起的重要作用。

2. 塔寺的建造

宗教需要偶像崇拜和场所，尽管世界上有些宗教不设偶像，但没有偶像崇拜，实际上也就没有宗教了。宗教不可缺少祈祷、聚会的大场所，因此，建造教堂、神殿、庙宇、塔寺等也就成为宗教极为重要的大事。

在南传上座部佛教信仰地，人们可以看到许许多多的佛塔与寺庙。塔寺建造得越多、越宏伟，在当地人民心中的地位也就越高。同样，巨大的佛像和精湛的雕刻工艺也会让人们由衷地敬慕佛教，并达到对佛教的宣传，也会有更多的人加入到佛教的行列。

从文化艺术发展的角度看，每一个为宗教创作建筑、绘画或雕刻的艺术家，他们都是用最虔诚的心去创造作品的，也因此，佛教作品都倾注了艺术家们真诚的心。人们可以从任何一座宗教建筑物去感觉其中的文化。无论是城市，还是乡村，宗教建筑物都会是当时、当地的最高的艺术作品。这样的作品不同于艺术家们被强迫建造的皇宫、皇陵，虽然那些作品大都建造得非常雄伟、壮丽、精致，但那是艺术家们被强迫、流淌着血和泪的作品。

缅甸的蒲甘，据说在 11 世纪起建造的佛塔有数百万座，这也许是个夸张数，但至今在蒲甘留存的古塔仍有数千座，可见当时民众对佛教的崇拜程度。泰国的佛塔，据 20 世纪末统计，有敕封佛寺和普通佛寺 30079 座②。从这些数据中不难看出，塔寺的建造在佛教文化里是何等的重要。

3. 歌舞艺术的宣传

当佛教塔寺落成后，人们总是要举办盛大的竣工仪式，届时会有歌舞表演③，这种不成文的活动已成为南传上座部佛教信仰地的民众向佛表示虔诚的传统，并由此逐渐形成佛教的各种节日里人们都要用各种歌舞来歌颂佛、宣传佛教的习俗。

佛教的戒律虽不允许信徒们歌舞，也严禁人们在寺庙内大声说话，更不能在佛寺的殿堂里唱歌喧哗，但佛教并不反对信仰佛教的广大信徒们（不包括和尚）

---

① 参看［英］丹·乔·艾·霍尔著，赵嘉文译注《东南亚史》，第 217～218 页，云南省历史研究所，1979 年；另见［缅］《琉璃宫史》三合一精装本，第 145～147 页，读者书社出版，2003 年版。

② 参看林仁凤等著《泰国民族传统艺术》，第 2 页，云南美术出版社，1997 年。

③ 参看［缅］吴密奈著《联邦舞蹈》，第 64 页，缅甸文化部，1959 年。

在室外歌舞，宣扬佛教的理念。

因此，如果认为南传上座部佛教的戒律中有不观看歌舞的规定，也就没有佛教的歌舞文化，或者认为南传上座部佛教国家的室外歌舞不应归属为佛教歌舞，那就错了。其实，南传上座部佛教地区的歌舞、戏剧、舞剧、曲艺、木偶戏等，在佛教盛行期的许多艺术，都来自佛教或为宣扬佛教而表演，并且都是在佛教节日中高歌舞跳的。

从本书中讲述佛教国的大部分歌舞、曲艺、戏剧及建筑、雕刻、工艺、美术等，几乎没有哪些艺术不与弘扬佛教有关。

正因有歌舞的大力宣传，佛塔、佛寺的建造，才使佛教的信徒不断增加，佛教传播的范围也不断扩大。

二、佛教国里的其他宗教

佛教国不排斥其他宗教的存在。在中南半岛佛教国的大小城市里，人们都能够看到各种宗教的建筑物四处林立，它们大都已有数百年，甚至上千年的历史。这都说明佛教国从不反对其他宗教的存在。历史上，佛教也从未发动过为扩大自身宗教进行的战争，或消灭在佛教区域内的其他宗教。佛教在古代就能够有如此宽阔的胸怀，说明这一宗教有相当高的文明行为与深邃的理论，才能有如此高的思想境界。

此外，人们还应注意到，佛塔、佛寺、佛像、歌舞以及各种艺术的宣传不但吸引了诸多民族和不同宗教的人皈依了佛教，也使人类的文化社会有了进一步的发展。佛教的文化艺术宣传，也远比用武力强迫别人去改宗信仰的效果更好。

南传上座部佛教还有一重要特点，它极为注重文化教育，每个男信徒在未成年之前必须当一段时间的和尚，接受宗教文化的教育、洗礼，包括剃度，才算成人；寺庙的文化教育也很丰富，课程中不仅有历史、天文、地理，也有医学、数学、哲学、道德、法律等各门课程，在现代，甚至还有英语、电脑课。佛教注重教育，自古形成，这无疑提高了信徒们的文化素质。

因此，佛教似乎不用担心其他宗教的宣传。其他宗教在佛教国里可以自由地宣传自己的教义。在泰国和缅甸大城市里有不少印度教徒，每到节日，他们都要举办盛大的节日歌舞游行，有时还有彩车等，让人大开眼界。

伊斯兰教在泰国有两百多万信徒①，缅甸也有百余万信仰者②，他们都很自

---

① 参看戚盛中著《泰国》，第185页，世界知识出版社，1999年。

② 参看贺圣达主编《当代缅甸》，第68页，四川人民出版社，1993年。

由地进行自己的宗教活动，过自己的宗教节日。

基督教的教堂，在圣诞节时会传出优美的《圣诞颂歌》（*CAROL*）、《赞歌》等歌曲。笔者少年在缅甸仰光居住时，楼下就有一所英国人开设的私人医院，每年的圣诞节，教会就派合唱团到医院来慰问，与基督教病人一同庆祝节日。他们用三、四个声部唱颂耶稣基督的伟大，歌声是那样的优美，让人羡慕极了。当然，这是一个国家在比较文明、稳定、繁荣时才会有的盛世景象。缅甸从1967年发生排华事件起，社会进入动乱长达半个多世纪，曾经的繁华景象似乎一去不再复返。

总之，人类文化艺术发展史中，有许多伟大的建筑、雕刻、美术、工艺以及文学和表演艺术等，与宗教的发展会存有部分关联。今天，在知识爆炸、科技发达的文明社会里，宗教仍没有退出历史的舞台。不过，宗教必定要随社会的发展而产生变化，任何宗教只有注重文明与进步，才会得到人们的信仰与尊重！

思考题：

1.（简述题）南传上座部佛教自古就在中南半岛盛行吗？

2.（选择题）缅甸何时将南传上座部佛教定为国教？（　　）

A. 9世纪　　B. 15世纪　　C. 11世纪

3.（选择题）泰国何时将南传上座部佛教定为国教？（　　）

A. 13世纪　　B. 14世纪　　C. 8世纪

4.（论述题）南传上座部佛教的传播发展有哪三大途径？

第三节　南传上座部佛教地区的传统艺术

一、南传上座部佛教地的文学艺术

谈到南传上座部佛教的艺术就不能不谈印度的宗教文化。柬埔寨、缅甸、泰国、老挝的文学，由于受古印度佛教文化的影响，有许多作品是来自印度的宗教文化。如：约16世纪盛行于缅甸的“涅巴肯”即按佛教《本生经》故事编演的小戏①；泰国的“洛坤诺”也是由《本生经》故事编演的舞剧；约16世纪，泰

① 参看［缅］吴密奈《联邦舞蹈》，第16～20页，缅甸文化部，1959年。

国的《拉玛坚》舞剧仍然是从印度史诗《罗摩衍那》改编的①；柬埔寨、老挝的舞剧，及缅甸的大型歌舞剧《亚玛萨朵》，同样从印度史诗《罗摩衍那》和泰国的《拉玛坚》中汲取创作素材改编而成②。

佛教的《本生经》有五百五十个故事。其故事的发生地、内容、时间、人物等大部分都是南亚国土上的事情。中南半岛佛教国民间编演的《本生经》故事剧，主要取其内容，而人物、音乐、语言等，均用本地文化风格表现。《罗摩衍那》是一部史诗，成书时间约在公元前3世纪至公元2世纪之间（也有认为在公元前5世纪），作品用诗体写成，约两万颂（每颂两行）③。笔者在缅甸“戏曲”部分曾介绍过，《罗摩衍那》剧从头到尾演出需47天。这里，还需说明一点，缅甸的节日以及歌舞戏剧的表演，不是两三个小时就能结束的，他们的演出通常在太阳下山（大约20点）开始，至次日凌晨5点才结束。当然，中间还会有休息时间。可见，此剧之长，艺术家们在编演这部歌舞剧中所耗精力是非同一般的。

印度的宗教文化虽对东南亚各国的文化艺术有过重大的影响，但东南亚各国的艺术也并非完全照搬印度文化（有关问题前面已谈过）。况且，就缅甸戏与泰国戏而言，也是存在区别的，它们各有一套表演技巧与方法，不仅音乐、舞蹈有区别，就连武打动作以及乐队的阵容等也不一样。泰国的《罗摩衍那》剧，以舞剧的形式表现，而缅甸的《罗摩衍那》剧，则倾向于歌舞剧。泰国和缅甸的《罗摩衍那》剧里，除主要人物（猴王、魔王）的面具、服饰比较相似外，其余人物的装饰打扮和服饰都是本国化的。

此外，缅甸还有自己的宫廷歌舞剧和地方戏（请看“缅甸的歌乐文化”戏曲部分），曲艺类艺术等也很丰富④；泰国也有本地的舞剧和一些地方民间戏剧，这些戏剧的内容虽有一部分也是取材于佛教故事，但剧中的歌舞均是本土的民间歌舞，如泰国的“洛坤差德”、“外洛坤”等⑤。

宗教是意识形态，是人类极其复杂的文化现象和社会现象，人类的古代文化里几乎都包含有各种宗教的因素。世界三大宗教的文化传播范围非常广阔，但宗教也不一定能够完全支配其信仰民族的所有文化和艺术的发展。从东南亚的戏剧文化中就可以看到，佛教的《本生经》故事，尤其印度的《罗摩衍那》史诗，

---

① 参看戚盛中著《泰国》，第195～204页，世界知识出版社，1999年。
② 参看［缅］吴密奈《联邦舞蹈》，第49～55页，缅甸文化部，1959年。
③ 参考何立主编《百科辞典·文学词典》，学苑出版社，2001年。
④ 参看［缅］吴密奈《联邦舞蹈》，第24～27页，缅甸文化部，1959年。
⑤ 参看：戚盛中著《泰国》，第200～204页，世界知识出版社，1999年。

几乎在所有信仰或曾经信仰过印度教和佛教的国家，比如马来西亚、印度尼西亚的民族民间戏剧表演艺术中都能够看到。但是，我国的傣族，虽接受佛教文化有约两千年的历史，傣族的许多佛塔、寺庙里也都能看到佛教《本生经》的绘画、雕刻等艺术，然而，中国的傣族却没有关于佛教《本生经》故事的戏剧表演。傣族戏剧也从没演过《罗摩衍那》这部世界著名的舞剧。

云南德宏的傣族一直保留着自己民族最古老的有剧情的歌舞“喊班涛”、“布腾拉”、“十二马”、“牙圣西”、“高罕”等地方小戏。后来，他们又发展到将京剧、滇剧等改编成傣语来表演，如《三国演义》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《白蛇传》等剧目①。

1988 年，笔者在德宏州采风时亲眼观看到傣剧的表演。傣剧表演上述剧目，除语言外，其唱腔、音乐（旋律和节奏有些变化）、表演方式、表演技巧、剧中的服饰以及使用的乐器等，与京剧和滇剧极为相似。德宏傣剧属于具模仿性的汉与傣的融合文化。

傣族没接受《罗摩衍那》和《本生经》故事的戏剧表演，也许会有许多原因，而傣族的表演艺术发展史则告诉我们，人类吸取外界的文化，是根据自身民族的文化需求去选择，也许会有某种偶然的现象，但大都会根据自身民族文化的需求，从功利角度出发，或因政治、宗教的影响，对先进文化的需要，追赶潮流等，不一而定。

因此，任何一种文化的发展，都受其民族的思维、意识，以及他们生存的地理环境、历史、社会、制度、习俗、宗教、科技、教育、周围的文化等诸多因素影响形成。处在不同地理位置或不同社会的民族，虽信仰同一种宗教，其文化艺术的发展也不一定会是完全一样。以上事实，是最好的典例。

二、民族文化随宗教文化而融合

宗教是古代人类生活中极为重要的精神文化。也因此，不同宗教，在不同区域、国家、民族之间常发生摩擦与争斗，甚至要进行宗教的征战、圣战。这都表明了人类社会发展过程中的文化斗争以及文化的多样性和复杂性。同时，各种宗教又都会用不同的文化表现方式去歌颂、宣传自己的教义和信仰。

南传上座部佛教虽规定不能在室内唱歌，但在室外，人们可以纵情地歌舞，高歌颂佛，去庆祝自己的节日。这是人类文化发展中不可忽视的一面，尤其艺术是人类文化的结晶。故，研究宗教时抛开艺术就难于全面地了解某一宗教的整个

---

① 参看张承源著《德宏采风》，第 129 ~ 130 页，云南人民出版社，1988 年。

文化发展过程。同样道理，研究艺术，若抛开宗教，也就无法解释清楚诸多文化之间的相互关联及错综复杂的发展现象了。

笔者在上篇中已叙述过泰国和缅甸的民族和历史。缅甸的缅族来自青藏高原，他们向南迁徙后与当地的民族融合形成缅甸的主体民族。泰国的古泰族大致生活于中南半岛和今天泰族、傣族分布的地区。由于人口增长，泰族逐渐南下，与泰国当地许多民族融合形成为泰国的主体民族。

按理，缅族和泰族的早期文化，无论生活习俗、语言、服饰、宗教信仰等都不会一样。但历经千余年时间，由于这两个国家的人民都信仰南传上座部佛教，包括我国的傣族和柬埔寨、老挝等国家的百余个民族，在长期的文化交流中，他们除了语言不同外，其余的文化艺术、生活、服饰、民居、宗教节日等已形成现今让人难于分辨的地步了。例如：

服饰（民间女性）——佛教信仰地的各族人民除了节日需要穿戴自己民族的服饰外，日常生活中的各民族女性，大都喜欢上穿紧身衣，下套花筒裙；男性身上习惯文身，穿宽松的裤子或筒裙；妇女喜欢在头和手上戴各种珠宝玉器。民居——古代用竹木建造高脚干栏式建筑；生产生活——水稻耕作，以米饭为主食；婚俗——自由恋爱，一夫一妻制。

在艺术表现上，信仰南传上座部佛教各国民族使用的乐器有一半是相同的，如竹排琴、铁排琴、围锣、象脚鼓、双面鼓、大小钹、竖笛、唢呐、鳄鱼琴等；歌舞表演有蜡烛舞、长指甲舞、南旺舞、神鸟舞（傣族称“孔雀舞”）、神兽舞、马鹿舞、象脚鼓舞等；舞剧或歌舞剧有《本生经》编演的歌舞戏，大型歌舞剧《罗摩衍那》等。

此外，信仰南传上座部佛教各国的孩子必须在十八岁之前入寺，当一段时间的和尚才算成人，还有许多宗教仪式、节日等都很相似，如缅甸的“泼水节”，泰国称“宋干节”，还有“佛诞节”、“解夏节”，以及赕佛、礼佛、善施功德节等佛教礼仪和节日几乎一样，这些都是同一种框架上的文化。这一切也都是在宗教影响下，历经千年形成的文化融合现象。

但笔者还需要提醒读者，虽然信仰南传上座部佛教各国民族有许多相似的文化，也不一定所有的文化艺术都是一样的。只要人们到东南亚各国去亲自考察，会不难发现，同是一种宗教信仰的不同民族，均有自己独特的文化理解与不同的文化表现方式，就连佛塔的造型、佛像的模样、雕刻花纹的样式、地方神灵、半

神半动物的造型等也各不相同。笔者曾有一篇文章《南传佛教流传地的狮子艺术》① 谈过这些国家奇特的狮子造型，如：缅甸的狮身人面像，其上半身是男性武士，后半身是双身四条腿（见图44“缅甸狮身人面神”）；而泰国狮身人面像的上半身是女性造型，后半身为站立的狮身，（见图46“泰国狮身人面神”）。仅狮子的造型，可从泰国和缅甸的佛教寺庙里找到数十种之多，可见其他文化若能够仔细观察，还会发现诸多属于大同中的不同文化。

笔者也想过，假若生活在中南半岛的不同国家，在历史中信仰不同的宗教，其文化就会朝另一种完全不同的模式去发展，甚至会产生对抗性的文化，也更容易发生摩擦与战争，民族之间一旦出现宗教战争，就会越打仇恨越深，文化也会相互排斥。那么，人们今天看到的就不会是这样的相似性文化，而应是另一种完全不同的对立性文化了。可见，宗教和宗教艺术在历史中所起的作用，其方方面面的影响、相互间的联系与变化，以及东南亚国家的佛教艺术并未完全被印度文化取代等，还有待结合其他文化领域进行更深层次的研究，方可了解人类文化演进中有某种规律性与非规律性的文化发展现象。

三、民族文化艺术的保护与发展

民族音乐文化发展到今天，由于电脑网络、电影、电视、旅游、通信、交通的迅猛发展，各国音乐文化的交流、传播，以及流行音乐如暴风般的冲击，今天，不仅世界的都市音乐向现代音乐融会，世界各国的农村、山区民族的传统音乐文化，也在向现代流行音乐靠拢。可以说，21 世纪，是世界音乐文化的大同、大融合时代。

从东南亚各国的音乐文化看，在音像商店里能够购买到的，最新、最畅销的CD 碟都是流行音乐。这些流行音乐，有的将美、英、中、印等外国音乐改用本地语言演唱（歌词另配），有的是模仿外国音乐的创作手法，结合本国民族音乐创作的。这两种音乐当中，后一种文化往往很受当地人们的欢迎，发展潜力巨大，也应是21 世纪东南亚各国音乐发展的主流。

接受先进的外来文化并非坏事，也无法阻挡。但是，如果让本地传统文化消失，就让人悲哀，也会成为人类文化财富的损失。从缅甸的文化发展史中可以看到，缅甸的民族乐器——角笙（用牛角与葫芦制作的笙）、鳄鱼琴、旧式提琴（有各种造型，见图50“缅甸民间曾用的喇叭提琴”），以及民间各种乐器等，除

---

① 见：朱海鹰《南传佛教流传地的狮子艺术》，载《艺术学科：读解与构建》（《艺术学》第二卷第1辑），第276页，学林出版社，2006年。

博物馆、古董店里还能见到外，民间已很难找到了。泰国以及其他国家，在这方面也会存在同样问题。有朝一日，一旦民间音乐没人听、没人看，表演者自然就会越来越少，民族乐器吹奏的人也会随之减少，而最快受到波及的将是民族乐器制造业，这就会使某种工艺、技术断传。因此，人类的某些文化的消失和自然界的物种消失一样，每一物种的消失都将导致约二十种物种的死亡。所以，人类某些文化的消失，也并非仅是一种，它将会使一系列与其相关的文化荡然无存。

东南亚是中印文化的交汇地，又是亚洲民族分布最为复杂的区域之一。由于这些国家的地理环境、交通、社会等各种因素，一些居住于深山密林的民族，在20世纪中期仍能保持着较原始的社会状态生存，他们也承传着一些比较古老的艺术，并且，还可在不同的区域、不同的民族里找寻到不同社会发展阶段（层面）的文化事例（依据）。但这一切，随着20世纪末交通、旅游、科技、通信的迅猛发展，已逐渐消失。

20世纪70年代，笔者在缅甸的掸邦地区见到的部分佤族还处在赤身裸体生活的原始部落社会（那时的缅甸佤族社会发展很不平衡，有些地区已进入文明社会，而有的寨子属封建社会、奴隶社会、原始社会），但数年之后，由于文明的介入，他们仅在几年时间里就跳跃了十余个世纪，跨进现代物质生活极为丰富的社会中。这些地区的佤族青年不但学会了穿衣服，还会跟随录音机唱流行歌曲，如果有人或有电视机教他们表演现代歌舞，他们必定会很快学会迪斯科、摇头舞等，而他们自身的文化，会被丢得一干二净。

上述现象并不奇怪，因为人类本身就是一种好学习、好奇、好模仿的高级动物。优秀者还会思索、发明、创造。把文明送入深山密林里的原始部落，也许是件好事，但从某个方面看，却是一件缺乏文明、远见和粗暴干涉别人生活的坏事。因为，我们破坏了一个人类族群按自己生存的环境、自然规律去生活，按他们认识自然、社会的生存方式去逐步演进，按他们自己的意愿去自由发展自己的文化。

我们将文明快车开进深山密林，使一些部落族群的大部分中老年人失去自我，茫然面对新世界，恐惧、不知所措。当然，也有例外，不能一概而论，但从现象看，所有躲进深山密林里的原始部落，其目的就是为了避开文明，保存自己的生存、生活方式，不受外界的干扰。印度尼西亚至今仍有这样的部落，他们知道外界的社会很发达，但他们拒绝进步，也不让文明闯入他们的领地，有谁敢不听劝告，进入他们的领地，就会付出生命的代价①。我们不能说他们完全错了，

① 参看李金兰著《印度尼西亚·千岛牵手》，第34～36页，广西民族出版社，2006年。

更没必要去强行让他们和我们一样，要进城来住高楼、坐飞机、上学、读书、参加高考、读大学、享受大城市的现代生活、吃麦当劳、看3D电影、坐高级轿车，才显得我们对不同民族的帮助——平等——文明?!

其实，文明世界的人们，对弱小族群的生活有微小干预或强迫，就已显现出我们的野蛮、不讲道理、无知与霸道。另一方面，像印度尼西亚、缅甸、泰国和中国云南等一些居住于封闭地区的少数民族，可为专家们提供人类学、民族学、社会学、宗教学等多种学科研究的学习地、考察地。在世界上，像这样的文化区域已所剩无几，这是一个自然形成的社会课堂，这里的人依靠大自然，按优胜劣汰的自然规律生存。在这些地区考察一年，胜过在大学里的十年研究，在大学待十年还不一定能有反映人类学、民族学、原始宗教、社会学等真实例子的著作问世。因此，不管是印度尼西亚、缅甸、泰国，还是我国的民族文化保护，不应仅是专家们的事，而应是整个社会的，是世界性的，人人都必须关心的事。因为让文化按自然规律存活至今，并非易事。尤其是21世纪，能够在地球村看到数百年前的文化，或是数千年凝滞而成的文化，是一件值得庆幸的事。人类学家需要关注这些原始部落群体的生活、劳动、婚姻、生育、饮食、居住、疾病、医疗、思维、信仰、社会、宗教、法规、人生观，他们的所爱、所惧在专家们还未弄清楚细节之前，让这些原始部落的族群凭自己的意愿继续维持原有的生活才是文明的体现。而破坏，则是非常容易的事，要毁坏一件千年古迹，只需在其下方埋设TNT炸药，用一秒钟时间，按一个小键钮就完成了。相信这些道理人人都明白，但要使人们认识到，保护民族文化的重要性和价值远比开辟一条旅游线路去创汇高万倍，就不那么容易了。

前面已谈过民族乐器消亡的细节。笔者认为，人类文化难于躲避优胜劣汰的规律，尤其艺术的竞争，自古以来就非常激烈。可以说，文化艺术的存活只有一条规律——发展才能生存。并且，发展还需要达到一定的高度才行。所以，不具备发展条件的文化，或在现代人看来很有发展前景的古文化，还没来得及发展就被历史无情地抛弃了。这种现象，笔者已在缅甸乐器章节中谈过。

从乐器来看，其造型、结构、功能、音域、音量、音色、制作材料等都需要发展到一定的高度才会有持久的生命力；并且，每一种乐器的演奏技巧也需配合乐器的改革而发展，忽视演奏技巧的提高，乐器的发展也会受到限制；而且，每一种文化都有其相关联的整体性或系统性。如乐器与乐器之间，以及乐队的组合等，需要相互促进，才能由简单、凌乱、粗糙、不协调的小乐队，向复杂、精致、美观、协调，按类，按高、中、低音排列的，配套的，完美的大乐团发展。

笔者认为，民族文化的保护大致有两种：

一是原物的保护或用各种先进的技术对传统文化进行收集、保护，其实这种保护方式是属于被动的、很无奈的死性保护；

而另一种保护，则强调其活力，是主动性较强的、有目的地注重民族传统文化不断发展、创新、完美。只有这样，民族文化才不至于在漫长的与外界激烈的文化竞争中被淘汰。不同国家的民族文化与艺术，只有发展到一定的高度后，才有可能永久地矗立于世界民族文化之林。

四、结　语

泰国、缅甸、柬埔寨、老挝等南传上座部佛教国家，其民间音乐、古典音乐、曲艺、歌舞、戏曲、器乐等文化艺术，展现了这些国家各民族人民的悠久文化和他们的勤劳、智慧与创造力。

在人类的文化发展史上，由于宗教是非常重要的精神文化，宗教也曾对艺术的发展起到不可估量的推动作用。就拿建筑文化来说，东南亚从古代流传至今的建筑物大部分为宗教建筑。这些地区的民居、王宫大都用草木竹子来建造。柬埔寨民间有一种说法："神住石宫，人住木屋。"也因此，东南亚信仰南传上座部佛教国家的王宫，留存至今有数百年历史的并不多。千年古城，大都在频繁的战火中消失了。

笔者在前面也谈到过，佛教的建筑师、艺术家们在建造佛教的塔寺时，是带着非常虔诚的心，用全身心的精力去投入他们的创造。因此，这些国家，每一个地区的塔寺都凝结着当时、当地人民的最高技艺和文化。正因为佛教艺术家们的全身心投入，不管是建筑、绘画、雕塑、乐器等艺术的创作，还是表演艺术中的音乐、舞蹈、曲艺、戏曲、舞剧等，都竭尽其能力，为宗教信仰努力地创造，相互影响，不断发展。

研究东南亚国家的文化，如果抛开对古代宗教精神理念的正面研究，会很难想象，人类的另一面——贪婪、狠毒、残暴、自私、霸道等恶习，或者只是为了生存、生产、劳动、繁衍后代等，人缺少精神、没有压力、没有信仰、没有奋斗目标，只为权力、钱财、恶习，庸庸碌碌地生活，人类能够创造出什么样的文化与艺术呢？

笔者在多年的民族地区考察中深刻地认识到，宗教的精神虽在人类文化发展史上曾起到过相当重要的作用，但也并非所有的宗教都具有文化发展的推动力。例如，信仰原始宗教、万物有灵和各种图腾崇拜的民族，他们的文化发展就极为

缓慢，几乎处于停滞状态，邪教更是会将人引入歧途，也就更不用提文化的发展了。

中南半岛的山区民族之所以落后，也与上述原始宗教，图腾崇拜有很大的关联。由于他们的崇拜，他们长期生活于困惑的世界里，也就无法解释自己与自然界的各种奇特现象，思维只能禁锢于窄小的文化圈子里打转，不了解外界的文化，也就不可能使自己的文化有大的发展。而同是一个地区的民族，有一部分人跳出原始宗教，去信仰佛教、基督教或伊斯兰教，他们的文化生活就会有较大的变化。其实，这种变化，并不是某一宗教有超凡的能力，使他的信徒变聪慧了，而是这部分民族接触到外界与吸收到更多知识的结果。

总之，宗教作为人类最初接触大自然的文化，用宗教思想来推动文化艺术的发展已成历史。在科学技术、网络文化迅猛发展，知识大爆炸的今天，艺术家们的创作，靠的是自己在课堂上学习到的知识和生活经验的积累，来发挥自己丰富的想象力和创造力。

相信东南亚各国的音乐文化和各种表演艺术，以及为表演艺术鸣奏的乐器等会紧跟世界文化潮流的发展，创造出更加灿烂的文明。

思考题：

1.（简述题）为何东南亚国家吸收了许多印度文化，却不接受印度的乐器？

2.（简述题）泰国和缅甸的表演艺术都是照搬印度文化吗？

3.（论述题）南传上座部佛教文化区的戏曲艺术都是照搬印度文化吗？

4.（选择题）南传上座部佛教的传播过程中最有影响的文化是（　　）、（　　）、（　　）。

A. 语言　B. 文学　C. 法律　D. 艺术　E. 军事　F. 民俗

5.（论述题）民族文化应该如何保护？

谱例索引

1. 克钦族“目脑”曲 …… 81 页
2. 星星索 …… 121 页
3. 宝　贝 …… 124 页
4. 哎哟，妈妈 …… 126 页
5. 贾姆兰游戏歌 …… 135 页
6. 马因·巴拉伊 …… 139 页
7. 哈德拉 …… 140 页
8. 铃鼓舞 …… 142 页
9. 赞　圣 …… 145 页
10. 种水稻好辛苦 …… 153 页
11. 鲜花开满大地 …… 154 页
12. 伊蒂克·伊蒂克 …… 155 页
13. 越南独弦琴 …… 160 页
14. 霍·胶·塔 …… 164 页
15. 我的故乡 …… 165 页
16. 图翁树的芳香 …… 169 页
17. 芦笙歌舞 …… 171 页
18. 纺织姑娘 …… 173 页
19. 寮·彭 …… 177 页
20. 排笙歌舞 …… 178 页
21. 划船竞赛歌 …… 182 页
22. SUITE SOLENNELLE（古典器乐曲） …… 188 页
23. SAI－YOK（高棉曲调） …… 190 页
24. 博棱亚 …… 191 页
25. 灯笼流 …… 192 页
26. 割稻子 …… 193 页
27. 泰国北部排笙音乐 …… 195 页
28. 农民之歌 …… 196 页

29. 嘎萨隆承诺 …… 198 页
30. 失　恋 …… 200 页
31. 掸族叙事歌 …… 207 页
32. 老　鹰 …… 220 页
33. 小白鹭 …… 222 页
34. 海　鸥 …… 223 页
35. 泼水节的雨 …… 224 页
36. 瑞敏甘 …… 225 页
37. 瑞　蜜 …… 228 页
38. 变色龙 …… 229 页
39. 花　圈 …… 230 页
40. 瑞波多拔鼓曲 …… 232 页
41. 弦　曲 …… 235 页
42. 十三首基础弦曲（之一） …… 236 页
43. 可爱的“欧西”鼓 …… 247 页
44. 月光闪烁 …… 263 页
45. 宫调式结尾 …… 264 页
46. 节奏（1） …… 265 页
47. 节奏（2） …… 265 页
48. 克钦族舂米调 …… 266 页
49. 念经节奏（1） …… 267 页
50. 念经节奏（2） …… 267 页
51. 节拍歌 …… 268 页
52. 瓦城的花朵 …… 269 页
53. THI－DAR …… 270 页
54. 旋律特点（1） …… 271 页
55. 旋律特点（2） …… 271 页
56. 弯琴的调式（十三弦） …… 284 页
57. 围鼓常用的几种调式及使用场合 …… 295 页
58. “缅甸舞蹈基本功训练”鼓点 …… 297 页
59. 达亚－θa－ja …… 309 页
60. 合奏曲（一首练习曲的引子） …… 312 页

图表索引

1. 金字塔式理论研究与教学模式 …… 前言第 7 页
2. 梵文、泰文、巴利文、缅文之区别 …… 48 页
3. 巴利语与英语相似的词汇 …… 49 页
4. 泰、傣、掸语与缅语的区别（拉丁字母注音）…… 54 页
5. 傣语与缅语数词对照（拉丁字母注音）…… 54 页
6. 东南亚民族文化发展概况（一）…… 86 页
7. 东南亚民族文化发展概况（二）…… 86 页
8. 老挝音乐的板式 …… 179 页
9. 泰国的七平均律 …… 203 页
10. 泰国常用的三种板式 …… 208 页
11.《割稻子》的曲式结构 …… 209 页
12. 缅甸与西方的音律比较 …… 259 页
13. 弯琴的调名 …… 261 页
14. 缅甸三种基本节奏型 …… 264 页
15. *THI – DAR* 的曲式结构 …… 273 页
16. 唢呐的调称 …… 279 页
17. 围鼓框内 21 面鼓的名称 …… 294 页
18. 骠国乐器与当今中国云南和缅甸各民族相似的乐器 …… 307 页

主要参考书目

[1]《后汉书》、《新唐书》、《隋书》、《梁书》，中华书局1979年版。

[2][唐]杜佑著：《通典》，岳麓书社1995年版。

[3]陈自明著：《世界民族音乐地图》，人民音乐出版社2007年版。

[4]俞人豪、陈自明著：《东方音乐文化》，人民音乐出版社1995年版。

[5]李谋、姜永仁编著：《缅甸文化综论》，北京大学出版社2002年版。

[6]李家禄著：《马来西亚》，重庆出版社2004年。

[7]武文侠、陆春林著：《印度尼西亚》，世界知识出版社2001年版。

[8]朱振明著：《当代泰国》，四川人民出版社1993年版。

[9]黄兴球著：《老挝族群论》，民族出版社2006年版。

[10]陈自明著：《缅甸民族乐器考察报告》（中央音乐学院教材），1983年。

[11]贺圣达著：《东南亚文化发展史》，云南人民出版社1996年版。

[12]贺圣达编著：《当代缅甸》，四川人民出版社1993年版。

[13]李金兰著：《印度尼西亚·千岛牵手》，广西民族出版社2006年版。

[14]广东中医学院主编：《中医诊断学》，上海科学技术出版社1979年版。

[15]杜亚雄教授：《世界民族音乐》（电脑教材），2006年。

[16]朱海鹰：《重新认识象脚鼓文化》，载《星海音乐学院学报》2004年第3期。

[17]王微微等著：《聚焦亚洲》，中国旅游出版社2005年版。

[18]利国、徐绍丽著：《越南民族》，华夏出版社1989年版。

[19]马燕冰、黄莺编著：《列国志·菲律宾》，社会科学文献出版社2007年版。

[20]戚盛中著：《泰国》，世界知识出版社1999年版。

[21]杨德均、和发源著：《纳西族古代舞蹈和舞谱》，文化艺术出版社1990年版。

[22]汪宁生著：《云南考古》，云南人民出版社1992年版。

[23] 吴季春著，胡志平译：《缅甸传统音乐的功能和作用》，载《黄钟》（武汉音乐学院学报）1989 年第 1 期。

[24] 蒋廷瑜著：《铜鼓史话》，文物出版社 1982 年版。

[25] 张承源、方华著：《德宏风采》，云南人民出版社 1988 年版。

[26] 默父著：《阿拉伯帝国》，三秦出版社 2000 年版。

[27] 卡门著：《柬埔寨五月盛放》，中国青年出版社 2004 年版。

[28] 吴国盛著：《科学的历程》，湖南科学技术出版社 1997 年版。

[29] 普列汉诺夫著：《论艺术》（没有地址的信），生活·读书·新知三联书店，1974 年版。

[30]《斯大林选集》（下卷）“论辩证唯物主义和历史唯物主义”，人民出版社 1972 年版。

[31] 朱存明著：《中国的丑怪》，中国矿业大学出版社 1996 年版。

[32] 王文达：《拉佤族》，载秦钦峙、赵维扬主编《中南半岛民族》，云南人民出版社 1989 年版。

[33] 何耀华著：《中国西南历史民族学论集》，云南人民出版社 1988 年版。

[34] 杨知勇著：《宗教·神话·民俗》，云南教育出版社 1991 年版。

[35] 赵锦元主编：《世界民族通览》，中央民族大学出版社 2000 年版。

[36] 马慧勤、刘树枫主编：《民族知识手册》，民族出版社 1988 年版。

[37] 傅增有编著：《泰语三百句》，北京大学出版社 1997 年版。

[38] 林仁凤、玉腊编著：《泰国民族传统艺术》，云南美术出版社 1997 年版。

[39] 罗艺峰、钟瑜著：《音乐人类学大视野》，上海音乐出版社 2002 年版。

[40] 管建华主编：《世界音乐文化的教学》，陕西师范大学出版社 2007 年版。

[41] 何立主编：《百科辞典·文学词典》，学苑出版社 2001 年版。

[42] 中国艺术研究院音乐研究所主编：《中国音乐词典》，人民音乐出版社 1985 年版。

[43] 上海音乐学院音乐研究所编译：《外国音乐辞典》，上海音乐出版社 1989 年版。

[44] 姚楠主编：《东南亚历史词典》，上海辞书出版社 1995 年版。

[45] 陈永龄主编：《民族词典》，上海辞书出版社 1987 年版。

[46] 北京大学东方语言文学系缅语教研室：《缅汉词典》，商务印书馆 1993

年版。

[47][日]关鼎著，赵佳梓译，罗传开校译：《亚洲各国民歌》，上海音乐出版社1997年版。

[48][日]林谦三著，钱稻孙译：《东亚乐器考》，人民音乐出版社1996年版。

[49][日]*The JVC Video Anthology of World Music and Dance. Book III*: *Southest Asia*. Editor Fujii Tomoaki, Producer Ichikaw Wa Katsumori (JVC), 1989.

[50][缅]吴密奈：《后来发现的古乐器》，载《铜镜报》1979年5月19日。

[51][缅]吴密奈著：《联邦舞蹈》，缅甸文化部1959年版。

[52][缅]吴密奈著：《目脑》，缅甸文化部1961年版。

[53][缅]铎索妙恩志：《音乐与舞蹈》，缅甸文学宫出版社1968年版。

[54][缅]曼顶农：《克伦族蛙鼓》，载《妙瓦底》1984年8月刊。

[55][缅]貌丁昂著：《缅甸史》，贺圣达译本，云南东南亚研究所，1983年。

[56][缅]吴腊钦主编：《五百五十部本生经故事》(第六集)，吴巴丹义务书社1991年版。

[57][缅]班达密昂：《缅甸器乐·音乐名人录》，缅甸文学出版社1963年版。

[58][缅]曼顶农：《克伦族蛙鼓》，载《棉瓦底》1984年8月刊。

[59][缅]玛纳瓦主编：《玛哈基大》，甘铎克雷书社1986年版。

[60][缅]吴纽威著：《仰光大金塔的历史》，誓言中心书店1989年版。

[61][缅]吴禀邱编著：《玛哈基大》，知识之光出版社1963年版。

[62][缅]吴翁钦主编：《宫廷玛哈基大》，吴腊钦珊纽吴书店1975年版。

[63][缅]《琉璃宫史》三合一精装本，读者书社出版2003年版。

[64][缅]腊德玫主编：《巴利文—缅文辞典》，顶穗诶书店1958年版。

[65][缅]阿新德玛达密毕闻大长老主编：《现代巴利文—缅文词典》，肯筹吞书社2005年版。

[66][缅]Ko Shoon Myaing: *International Notation and Myanmar Classical Songs*，国亮书店2000年版。

[67][缅]*PICTPRIAL GUIDE TO PAGAN*. Published Ministry of Culture Socialist Republic of the Union of Burma Rangoon, 1975.

[68][泰] Phra Chen Duriyanga. *THAI MUSIC*. Published by The Fine Arts Department Bangkok THAILAND, P. 13, B. E2511, 1968.

[69][英] S. Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Landon, 1980.

[70][美] *The Garland Encyclopedia of world Music. Vol.* 4. *Southeast Asia*. Garland Publishing , INC. New York and London , 1998.

[71][英] Paul Strachan. *PAGAN Art and Architecture of Old Burma*. KISCADALE PUBLICATIONS OXFORD, 1994.

[72][新]尼古拉斯·塔林主编，王士录、孔建勋等译，贺圣达审校：《剑桥东南亚史》，云南人民出版社2003年版。

[73][英]丹·乔·艾·霍尔著，赵嘉文译：《东南亚史》（古代部分），云南省历史研究所，1979年。

[74][美]罗兹·墨菲著，黄磷译：《亚洲史》，海南出版社、三环出版社2006年版。

[75][英] G. E. 哈威著、姚楠译：《缅甸史》，商务印书馆1957年版。

[76][法] G. 赛代斯著，蔡华、杨保筠译：《东南亚的印度化国家》，商务印书馆2008年版。

后 记

我在20世纪末，就一直在准备“东南亚民族艺术”的课题研究，也发表过有关南传上座部佛教艺术、民族宗教、云南沧源崖画、亚洲的蛙文化等方面的论文，并收集了许多东南亚国家的传统歌舞、古典音乐、宗教歌舞和流行音乐。期间，我曾用不同的课题名称多次申报过国家社科艺术类的课题、省级课题、本学院课题的经费资助。按个人的计划，《东南亚民族音乐》应在2008年初完成；若能再获得经费的资助，我会继续进入第二部《探析东南亚的佛教艺术》的研讨；之后，继续撰写第三部《东南亚民族艺术史略》。假若我还有点时间和经费，也很想弄清楚世界最为奇妙、复杂、信众最多、传播地域广阔的特大文化——“神秘的伊斯兰文化与音乐”。

然而，计划也只是个人的设想。我虽发表的论文和作品共计八十余件。有的作品在人民日报出版社、中国人民大学书报资料中心、中国文史出版社等著名出版社与杂志上发表，也被《音乐百科全书》编辑部邀请参加东南亚六个音乐条目的撰稿，还出版了译著《南传上座部佛教故事选》（从缅文、巴利文翻译），两本专著《论缅甸民族音乐和舞蹈》、《泰国缅甸音乐概论》。我也曾多次参加国际学术研讨会，并担任国际会议分组主持人。在这些国际会议的论文宣读中，我也引用缅语、英语解释有关文化。尽管我一心为我国的教学与科研竭尽自己的精力、能力和财力，在我的心目中，我的课题计划对于云南艺术学院科研与教学的特色创建非常有意义，也很重要，却难能得到本院同行的支持。

我在云南艺术学院从事云南与东南亚民族艺术研究近三十年，尤其21世纪，国家不断鼓励、加大资助科研课题经费，作为民族艺术专职研究员的我却从未获得过科研课题的资助。面对快要退休的年龄，我不能将自己捆绑在民族艺术的研究领域里耗尽时光。既然我对云艺科研与教学的倾心不被接纳，反遭打击，身心脆弱的我，也只能去另辟蹊径了。

期间，我完成了两部文学作品：第一部反映“文化大革命”期间，从世界各国回国读书的华侨，因动乱，有少部分去参加了“世界革命”，属纪实性历史

书籍，有近四十万字，书名《乱世青年之“南行漫记”》，其中有三万字的稿件由云南省侨联出版，赠予世界各国到昆明参加云南省侨联成立五十周年大庆的华侨代表。此书虽仅发表了部分章节，却得到国内外读者的来电鼓励与读后的感叹，有一位澳大利亚籍姓陈的华人，他哥哥曾是云南省歌舞团的党委书记，因是缅甸回国抗日的华侨，在“文化大革命”中受到批斗。他与我电话长谈“美与丑、正与邪”为何会在“文化大革命”中被颠倒。“文化大革命”期间，曾在昆明华侨补校受到迫害的谭颂德老师（后来在湖南省某大学当教授），于2009年读了我的书后，热泪盈眶，说他没想到会有人能够如此理解他当时的绝望与无助，仅一天时间，从湖南省长沙市给我发来九封邮件，称他在晚年能够遇到了奇人、奇迹，深感宽慰！许多移居国外与中国香港的老战友，看过我讲述印尼、缅甸排华事件，以及归侨和知青因历史原因在国外丛林作战的情景，顿时泪如泉涌，并感谢我能够为华侨、知青及许多经历过这段灾难史的人们给予公正的评价。我的另一部作品是为增进中外文化交流和友谊而与朱平洋合作编写的爱情小说。之后，我受邀为第六届世界缅华联谊会创作了两首歌曲。

今天，《东南亚民族音乐》一书出版了，感谢中央音乐学院博士生导师陈自明教授的鼓励、教导与大力支持，以及送给我许多英文书籍和音像资料。使我从感激中又回到民族艺术研究的行列，将我五十余年来在国内外城乡生活、在乱世的战火中出生入死、不停地学习、艰辛工作、痴心探索民族艺术、收集人类不同文化、深入民族地区考察、接受国内外诸多名家的指导，从而获得有关东南亚民族文化艺术研究的各种复杂技巧与知识，用自己学习的体会，把这本专著奉献给我国与世界各国的朋友与读者。

因此，本专著若能够给文化人类学、民族音乐学的研究带来点滴的参考价值，这些成绩应该全部归功于我尊敬的老师——中央音乐学院的陈自明教授和他夫人解老师。

《东南亚民族音乐》牵涉的学科很多，研究范围庞大，需要诸多专家的参与，因此，我曾邀请云南艺术学院到上海音乐学院读博士、硕士的学生，及本学院的教授、副教授、老师们参加此课题，却因无法支付研究费，只好自费到七国考察，来完成课题，并于2009年2月，完成四十余万字的稿件，进入后期修改，及大量的图片、谱例以及图表的绘制、编排、记谱、整理等收尾工作。

2009年4月，我突然获悉，我2007年申报的“东南亚民族音乐概论”课题被学院补报，批准为省级科研课题，尽管经费只有本学院资助的一万元，但我还

是要感谢云艺各级领导的支持。

本专著里未注明出处的大部分谱例、图表、图片，由我记谱、制图、拍照完成。书内有关理论，也是我长期在国内外工作、学习、身临其境，在不同环境下生活、考察、体验，与当地民族同生活、劳动、分析、研究的结果。书中提出的反对将“印度化国家”、“印度教化国家”用于研究东南亚的历史，“东南亚的文化发展存在各种变异现象”，“东南亚民族文化里有多条不为人知的文化链与我国民族存在悠远联系”等观点，是我在几年前的国际学术会议上首次提出，并引用诸多事例来阐述个人的见解。《东南亚民族音乐》也引证了大量的事实来阐明上述观点。泰国 Mahasarakhan 大学著名音乐学家、博士生导师杰仁采·崇派洛（Prof Dr Jarerncha Chonpairot）曾担任“亚太民族音乐学会”会长，他在国际学术会议上听过我的多次发言后，于 2011 年亲自带领其博士生到昆明，请我协助指导他的博士生进行有关课题的研究，并授予我证书。

此外，本专著还从哲学的角度提出一个新观点“美学”不应沉迷于外在美的渲染，及侧重于美女文化的大力宣扬。我国古人的智慧，在文化的发展上很注重阴阳的协调，因此，现代社会文化的发展，需要注重对人的内在心灵的研究。由此，我在论述音乐美学上，首次给人的思维划分七个层次，以此来界定心灵的美丑，并分析说明贪官思维层次的低下，目的是让人们看清丑恶者的灵魂，并让之受到社会的唾弃，思维高尚者则应当得到人们的敬仰与学习。我欢迎读者引用书中的材料，但请给予注释资料的来源。

曾有一本《逛缅甸——挡不住的诱惑》，由香港天马图书有限公司出版，因其作者剽窃我关于缅甸歌舞的论述，又不愿意注明资料的来源，与我产生知识产权的纠纷。后来，在律师的调解下，他非常不情愿地承担了律师费及赔偿金，并在《云南艺术学院学报》2000 年第 3 期上写了“致歉书”。另有人将我作品中的图表篡改，引用到他的著作里，结果，因他理解上的问题，这个国家最应该解释的文化奇特现象，却被他丢弃了。

上述现象，让我颇感遗憾，也觉得，我国文人自古以来就非常注重礼仪、道德的修养，今天，我们的文化界、教育界、学术界，若每个人都能承传发扬古人的优秀文化与文明，懂得剽窃是耻辱，就不会有这种事情发生了。

很欣慰，这难啃的大骨头——“东南亚民族音乐”课题终于完成并得以出版。由于大部分的研究经费只能靠个人的微薄收入去完成，有些问题的论证上，会有可能存在不足，或有谬误。我恳请专家和读者们指正！

我穷竭个人的精力与积蓄，来从事民族艺术的研究，虽让自己的生活拮据，也没能给家人舒适的生活，但我能够为教育事业与民族艺术的研究作出奉献，却也活得很坦荡。

特此鸣谢：陈自明教授（曾任中央音乐学院党委书记、世界民族音乐学会会长）、赵佳梓教授（我的专业老师，上海音乐学院博士生导师，世界民族音乐学会副会长。赵佳梓教授移居国外后与我失去了联系，2011 年 10 月，赵教授找到我，并教导与指正我书中的一些缺点。赵佳梓教授到过世界许多著名大学讲学，但他不让我张扬，我尊重他对名利的淡泊，很值得我们学习）、王耀华教授（国务院学位委员会学科评议组召集人、第十届全国政协常委、亚太民族音乐学会会长、国际著名音乐学专家）、杨秀昭教授（著名音乐学专家）、黄志豪教授（广西艺术学院副院长）、杜亚雄教授（获美博士）、赵维平教授（获日博士）、邓启耀教授、周凯模教授（获香港博士）、甘绍成教授、陈坤鹏教授、郭春慧教授（云南省教育厅）、张来昀先生（曾任中国国际电视总公司上海分公司总经理）、朱柏鹰先生（缅华侨领）、云南艺术学院党委书记袁斌、吴卫民院长（博士）、李小明副院长、陈勇副院长、陈艳萍副院长（博士）、张兴荣教授、杨放教授、朱发刚教授、刘晓耕教授、康建中教授、傅永寿处长（博士）、陈劲松教授（文华学院院长）、吴云祥所长、王红星副院长、廖开副院长、石裕祖教授、叶明菊教授、刘锦副教授、普文芳老师、缪祥彦老师、刘启超画家（北京）、南缓女士（傣族）、肖隆强先生（泰国华侨）、杨双溪先生（香港）、朱祥燕女士、李祖清先生（缅甸孔子学校校长）、余吉安老师（马来西亚归侨）、张永发先生（香港）、印义衍先生（昆钢）、刘莉医生、黎缅湘女士（泰国海归学子）、姚金佳同学、张玉雯同学、秦婕同学（中央音乐学院研究生）及我指导的研究生任雪（参与本课题“泰国流行音乐”章节的研究）。尤其本学院的熊力波老师和王邦飞同学及我女儿朱纯熹等，能够在没有任何酬劳的情况下积极支持我的课题。朱纯熹与熊力波老师负责图片及音乐 CD 碟的剪接工作。王邦飞同学带病承担此书大部分曲谱、图片的整理与记谱工作，还参与“柬埔寨音乐”的撰写，工作量非常大，却不接受我的酬劳，让我很感动。还有我夫人孔加兰一直支持我的工作，同甘苦共患难。没有如此多的老师、专家、亲友的大力支持与帮助，我难以完成如此庞大又极端复杂的课题。借此，再向诸位专家、老师、亲友表示衷心的感谢！致敬！

最后，还需要说明一点，我这部作品是在《论缅甸民族音乐和舞蹈》、《泰国缅甸音乐概论》两本专著的基础上继续扩展内容，修正不足完成的。虽然在东南亚

各国文化及缅甸、泰国音乐的论述上有一些相同的内容，却又各有不同的偏重点。前两本专著的谱例不仅有拉丁字母注音，还有原国家的文字歌词，本书则只有部分谱例有原国家文字与拉丁字母注音。希望读者喜欢。

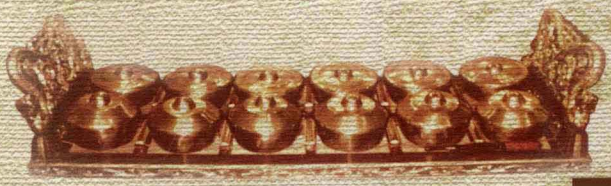
谢谢！

朱海鹰

2011 年 3 月 18 日

东南亚民族音乐

封面设计 朱纯熹



上架建议：音乐

ISBN 978-7-5482-1164-8

定价：50.00元